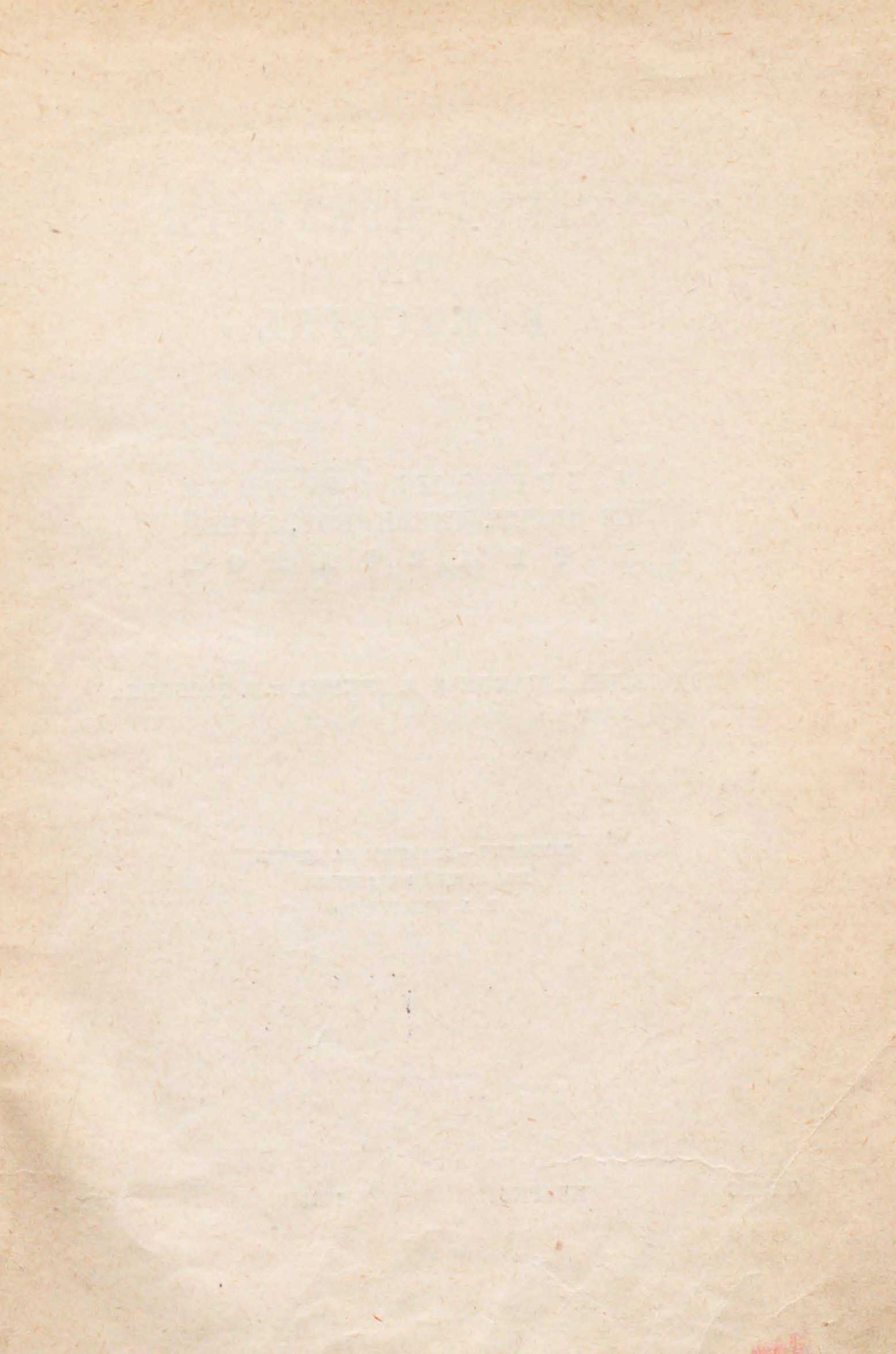


МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ



МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ
ИЗ ПИСЕМ, ДНЕВНИКОВ, РЕЧЕЙ
И ТРАКТАТОВ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ Д. АРКИНА и Б. ТЕРНОВЦА

ПОРТРЕТЫ — ГРАВЮРЫ НА ДЕРЕВЕ
ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
В. А. ФАВОРСКОГО

ОГИЗ ИЗОГИЗ 1934 МОСКВА

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

III

МАНЭ	ГОГЕН	ГРОСС
БУДЕН	ДЕНИ	ХОДЛЕР
МОНЭ	МАТИСС	УИСТЛЕР
ПИССАРРО	ВЛАМИНК	РОДЕН
СИСЛЕЙ	ПИКАССО	МЕНЬЕ
СИНЬЯК	ЛЕЖЕ	ГИЛЬДЕБРАНД
РЕНУАР	ОЗАНФАН	БУРДЕЛЛЬ
СЕЗАНН	СЕВЕРИНИ	МАЙОЛЬ
ВАН-ГОГ	МАРЕ	ВИЛЬДТ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Б. ТЕРНОВЦА

ОГИЗ ИЗОГИЗ 1934 МОСКВА


2007000238

Материал настоящего, III тома, посвященного искусству становления и развития империализма, строится по несколько иному принципу, чем материал первых двух томов. Выбор художников был там делом сравнительно ясным. История давно выделила ведущие фигуры искусства прежних эпох; наоборот, наши суждения о живущих художниках, как вообще суждения о художниках их современников, лишены силы подобной убедительности: история лишь постепенно произведет в будущем необходимую ревизию оценок. Подходить к современным художникам с меркою, с которой мы подходим к старым мастерам, не приходится. Очевидно лишь одно: общее снижение культуры, общий спад искусства буржуазии эпохи империализма, спад, отражающий разложение, гниение господствующего класса. Это снижающееся, вырождающееся искусство имеет своих вождей и героев, но чем ближе мы к современности, тем качественная градация становится условнее и дискуссионнее, количество возможных претендентов соответственно увеличивается. Все это диктовало иной подход к материалу настоящего тома; приходилось расширять список представляемых художников, исходя в выборе не столько из качественных оценок, сколько из учета исторической роли, сыгранной художником, из суждения о характерности, типичности данного художника для определенного течения, являющегося выражением идеологии того или иного класса в условиях меняющейся исторической ситуации. Отсюда — появление в данном томе имен, вовсе непретендующих на гениальность, но являющихся характерными носителями определенных социально-художественных тенденций.

Ряд других трудностей вставал перед составителями. Эти трудности заключаются прежде всего в крайней неравноценности материала, в неравномерности его накопления; наряду с чрезвычайной полнотой материала по одним мастерам мы наталкиваемся на зияющие пропуски и пробелы. Причина здесь прежде всего та, что материал этот касается наших современников или же художников, недавно сошедших в могилу;

понятно, что их переписка, а также дневники, воспоминания и пр. материалы опубликованы лишь фрагментарно; и здесь в будущем будет особенно много дополнений. Эти пробелы компенсируются, однако, материалами иного порядка. Чем ближе подходим мы к современности, тем больше можем констатировать тягу художников к теоретическим высказываниям, декларациям, программам. Все чаще художники выступают в роли критиков, теоретиков. Написанное современными художниками колоссально; материал, приводимый в настоящем томе, мог быть легко утроен, удесятерен. Вместе с тем идейно-созидательная ценность этого материала все более падает; пышностью декларируемых установок, звонкой фразеологией различных манифестов пытаются прикрыть идейную выхолощенность, опустошенность вырождающейся художественной практики. С другой стороны, далеко не все ведущие, действительно представляющие эпоху мастера склонны, способны к подобным программным выступлениям*. Происходит своеобразное разделение труда: одни „создают“, экспериментируют, другие больше теоретизируют и ведут словесные битвы. Итак, перед нами большая неравномерность материала, ограничивающая возможность осветить достаточно планово определенные этапы художественного развития и досадные пробелы во многих местах, которые смогут быть заполнены лишь впоследствии.

Далее идут трудности, вызванные условиями места и временем. Не все опубликованное на Западе имеется у нас в Москве, в наших библиотеках и музейных хранилищах.

Ряд интересных первоисточников не мог быть использован для настоящего издания. Вместе с тем скудость получаемой художественно-журнальной литературы также ставила ограничивающие рамки. Мы уже не говорим об использовании чисто архивного, неопубликованного еще материала.

Тем не менее следует указать, что собранный материал по своей многосторонности, разнообразию и полноте, а также по его проработанности далеко оставляет за собою все аналогичные попытки за границей. Вместе с тем читатель должен иметь в виду и следующее ограничение: материал данного тома охватывает мысли и высказывания художников, относящиеся преимущественно к их творческой практике. Программные установки, декларации, критические статьи общего интереса, как правило, не включены в данный том: они найдут себе место в подготовляющемся к печати издании „Искусство эпохи империализма в документах“, являющемся естественным дополнением и продолжением данного тома.

---

* Отсутствие писанного документального материала вынудило нас в известных случаях использовать записи высказываний мастеров, сделанные их современниками Отдавая всегда предпочтение подлинному тексту мастера, мы вводим в ряде случаев (Ренуар, Бурделль, Майоль и др.) записи слов мастера, поскольку они не вызывают подозрений в правильной передаче его мыслей.

ОТ РЕАЛИЗМА К МИСТИКЕ И АБСТРАКЦИИ

ИСКУССТВО XIX И XX ВЕКОВ

„Быстрота роста и перезревание (совместимостъ обоих), загнивание и рождение нового“.

(Ленин. Запись в подготовительных тетрадях к книге „Империализм как высшая стадия капитализма“)

Можно утверждать, что до мировой войны мироощущение руководящих кругов западной буржуазии было проникнуто оптимизмом. „Великие технические перевороты, связанные с использованием электрической энергии, изобретением мотора внутреннего сгорания, применением конвейеров, развитием автоматических машин, грандиозными завоеваниями в области аэроплавания и радиосвязи, образующие в совокупности техническую революцию XX века, капиталистическое общество рассматривало как серию побед, блеск и слава которых украшают его существование, непрерывность которых показывает, что они в самом деле являются последовательными ступенями лестницы исторического прогресса.

Понятие „прогресса“ было одним из идеологических новшеств, с которым выступала буржуазия... Понятие „прогресса“... стало позднее, в XX веке, ходячей монетой буржуазного мышления“ [1].

Это понятие „прогресса“, столь очевидное—в глазах идеологов буржуазии—в сфере научно-технической деятельности, механистически переносилось и на другие проявления буржуазной культуры, в частности на сферу искусств. Если мы отвлечемся от временных спадов этого оптимизма в эпоху так называемого „декаданса“ конца века [2], то должны признать, что ощущение „прогресса“, вера во внутренние творческие силы буржуазного общества, толкающие к новым открытиям, победам, к движению вперед, что это ощущение присутствует неотъемлемым элементом в сознании всех активных строителей художественной культуры эпохи империализма. Именно оно давало им силы противостоять волне непризнания, вести безнадежную, на первый взгляд, борьбу против объединенного фронта буржуазного общественного мнения, буржуазной государственности. Дальнейшее развитие искусства, приносившее признание и часто блистательные триумфы новаторам, отвергнутым первоначально „общественным“ мнением, являлось, по общепринятому мнению, свидетельством действительно поступательного хода развития искусства; последнее, пробиваясь сквозь толщу косности, встречая на своем пути в размерах, быть может, незнакомых научно-техническому развитию, преграды унаследованных традиций и вкусов, казалось столь же стремительно, как и точные науки, движущимся по пути „прогресса“.

Этот „миф о прогрессе“, как его остроумно называет Вальдемар Жорж, превращался в конце концов в некое само собою разумеющееся аксиоматическое положение, приводя к тому безудержно-апологетическому отношению к новейшему искусству, которое особенно ярко проявилось в оценке „ведущего“ отряда искусства эпохи империализма—французского искусства. Его

---

[1] Г. Сокольников. Кризис буржуазной идеологии. „Большевик“ 1933 г., № 7—8.

[2] В этом явлении упадочных, пессимистических настроений в конце XIX столетия можно видеть выражение идеологии тех кругов буржуазного общества, которые не могли быстро перестроиться, приспособиться к ломке жизненных отношений, являвшихся результатом стремительного развития производительных сил в эпоху становления империализма. В первую очередь это относится к интеллигенции, связанной с мелкой буржуазией и дворянством.

история изображалась цепью побед, „логически“ вытекавших одна из другой. Если мы обратимся к самим художникам, то увидим, что и Манэ, и импрессионисты, и пуантеллисты, и „дикие“, и кубисты—все они выступают в позе „завоевателей“, открывателей новых миров. Все они, и в своих собственных глазах, и в глазах их поклонников и последователей, совершали якобы новые принципиальные „шаги вперед“, открывали новые возможности, неизвестные их предшественникам.

Подобная оценка развития новейшего буржуазного искусства лежит в открытом или скрытом виде в основе большинства буржуазных искусствоведческих концепций эпохи империализма или отдельных его звеньев. Правда, она осложняется иногда тем, что критик, отражая консерватизм среды, порою склонен отрицать как раз достижения своих современников, как ему еще не вполне понятные, признавая вместе с тем „прогрессивными“ все предыдущие этапы развития. Однако в послевоенную эпоху, в краткий период пресловутого „процветания“, совпадающий со временем широчайшего признания так называемых „левых“ течений современным буржуазным обществом, отпадает и эта последняя преграда, и „новаторы“, „революционеры от искусства“—Пикассо, Матисс, Брак, Дюфи и др.,—еще не так давно являвшиеся пугалом в глазах буржуазного общества, внезапно становятся любимцами моды, присоединяются на равных правах к сонму освященных историей мастеров буржуазного искусства. Это признание всецело окрашивало художественную жизнь послевоенного Парижа: современным, так называемым „левым“ группировкам посвящались выставки, бесчисленные монографии, дорогие издания; их работы весьма высоко котировались на рынке, находили доступ в богатые собрания и, наконец, входили в музеи. Враждебная академическая сторона оттеснена была на задние позиции.

Триумфальное шествие так называемого „левого“ искусства наблюдалось не только в послевоенной Франции. Крайне характерен, например, неслыханный интерес, проявленный к нему в последние десятилетия в Англии, и в особенности в САСШ, являющихся основным его потребителем.

Картина, однако, резко меняется за последние годы. Небывалый по своей остроте и длительности мировой экономический кризис разрушил и здесь „миф о процветании“. Он вызвал развал сложившейся высокой конъюнктуры рынка, породил длительную его стагнацию, массовую безработицу среди художни-

ков, вызвал падение цен, крах торговых галлерей, ликвидацию ряда художественных журналов; воздействие кризиса не ограничивалось, однако, этим: оно шло значительно глубже. Кризис поколебал веру в прочность самой капиталистической системы, в способность капитализма вновь успешно наладить механизм мирового хозяйства; он порождал страх перед будущим, таящим опасности новых социальных потрясений. Все сильнее приковывает к себе внимание сравнение двух систем. Победоносное строительство социализма в СССР встает постоянной угрозой в сознании буржуазных идеологов, наполняет их растущей тревогой. Обороняясь от растущего возмущения широких трудящихся масс и стремительного подъема революционного движения, буржуазия ищет спасения во все более яростно проводимой фашизации государственного строя.

Громадные опустошения, порожденные кризисом, расшатывают устои буржуазного сознания; последнее не видит путей дальнейшего развития капиталистического общества; оно стоит перед зрелищем крушения основных принципов, на которых зиждилось его процветание. Выросший на почве необычайного развития производительных сил капитализм вынужден для смягчения последствий кризиса бороться против дальнейшего роста этих сил, сокращать производство, истреблять производимые товары, задерживать бег технических изобретений, мечтать о возвращении к старым, примитивным техническим методам и связанным с ними общественным отношениям. Рушится, таким образом, сама вера в благодетельность „прогресса" в условиях капиталистического общества—рушится один из основных устоев идеологии буржуазии.

Симптомом глубокого брожения, охватившего буржуазное сознание, является та критика буржуазной культуры, идеи „прогресса", которая все чаще появляется на страницах буржуазной печати. Показательно, что и идея „процветания искусств" тоже подвергается серьезной ревизии. Мы могли бы указать, как на наиболее характерные, на выступления Камилла Моклера, Эли Фора и Вальдемара Жоржа. Это—критика, идущая из различных лагерей и борющаяся различным орудием. Критика фашизирующегося Вальдемара Жоржа, знатока современной живописи и одного из интереснейших писателей по вопросам искусства, идет глубже, способна вызвать больший резонанс, чем крик отчаяния Эли Фора или яростная диатриба против так называемого „левого" искусства Камилла Моклера, весьма извест-

ного когда-то писателя, автора одной из лучших буржуазных монографий об импрессионизме, ныне деятельного сотрудника реакционных „Фигаро“, „Ами де пепль“ [1].

Камилл Моклер склонен рассматривать все так называемое „передовое“ искусство, как некий колоссальный блеф, как грандиозную махинацию заинтересованных торговцев; отрицая за ним какое-либо принципиальное значение, Моклер рассматривает современную художественную жизнь как „фарс современного искусства“ [2].

Взгляды Моклера нас интересуют, в первую очередь, как чрезвычайно резкая оппозиция сложившимся концепциям развития французского искусства, как констатация его снижающейся, падающей линии.

В иной плоскости ставит вопрос Эли Фор в своей нашумевшей статье „Агония живописи“. Он констатирует, что „великая французская школа сыграла свою „историческую роль“. „Живопись агонизирует“. Еще есть настоящие живописцы, еще они будут, но сама живопись—это удивительное орудие индивидуализма—поражена на смерть... Живопись, изгнанная из светлых и четких интерьеров..., из замков или соборов современности, которые называются завод, вокзал, трансатлантический пароход, паласотель, вытесняемая постепенно из своих застывших позиций динамизмом кино и радиосвязи, перестала являть собой общественную полезность. Нужно сказать это прямо. Нет, мы в ней больше не нуждаемся“. Эли Фор считает, что живопись и скульптура обречены на исчезновение в ближайшем будущем, подобно тому как в свое время прекратили свое существование мозаика, фреска и витраж. Эли Фор считает, что будущее принадлежит кино, приспособленному к требованиям современной культуры.

Чрезвычайно показательна эта „отходная“ живописи и скульптуре, раздавшаяся в стране, где эти искусства еще недавно считались процветающими. Прав Вальдемар Жорж, считая, что статья Фора „таит глубокое сознание поражения“ [3].

Наиболее развернутую, далеко идущую критику „мифа о про-

---

[1] Реакционные французские журналы, издаваемые известным фабрикантом духов Коти, „знаменитым“ своей антисоветской деятельностью.

[2] „La farce de l'art vivant“ — так называется сборник статей Моклера 1928—1929 г., выпущенный коллекцией „La vie d'aujourd'hui“ и быстро выдержавший десяток изданий.

[3] См. „W. George. Profits et pertes“, стр. 99.

грессе" мы находим у Вальдемара Жоржа. Если проследить ряд его статей, помещенных в журнале „Formes", а отчасти и в журнале „L'Amour de l'Art" за последние годы, то станет весьма явственной линия развития В. Жоржа, постепенное уточнение его идей, обострение формулировок. В развитом виде позиция В. Жоржа сформулирована в его книге „Счет прибылей и убытков современного искусства".

Как Корбюзье спасение от революции видит в архитектуре, так В. Жорж заклинает Европу угрозой интернационала и гибелью „человека", возвратиться к культуре античности. Его рецепты явно разоблачают самих себя; для нас важно не столько это безнадежное цеплянье за классику, более чем когда-либо далекую для современной разлагающейся Европы, сколько та констатация краха современной художественной культуры, которую вынужден дать В. Жорж.

Выступления Вальдемара Жоржа характерны в период быстрого нарастания революционной ситуации и небывалого обострения классовой борьбы, когда фашизм пытается использовать искусство, как проводника своих идей, как одно из своих активных орудий; отсюда весьма своеобразная и характерная неудовлетворенность формалистическим искусством, имеющим ограниченный круг воздействия. Итальянский, а вслед за ним и германский фашизм все более определенно ставят своей задачей создать агитационное, воздействующее в фашистском смысле на массы искусство[1]. В период крайнего напряжения общественных противоречий он хочет использовать все средства для укрепления своих позиций; отсюда своеобразная „борьба с формализмом", с его мнимой аполитичностью[2], отсюда стремление использовать все формы и методы и правого и „левого" искусства для политической агитации в духе фашизма.

Как же мы должны расценивать кривую развития буржуазного искусства в эпоху империализма?

---

[1] Здесь возможно было бы упомянуть о бесчисленных памятниках Муссолини и „героев" фашисткой „революции", о монументах „Побед", о памятниках „павшим", о конкурсах, объявляемых на создание произведений, отразивших „достижения" фашистской диктатуры, об организации выставки фашистской „диктатуры" к 10-летию установления фашизма в Риме.

[2] Ибо „аполитичность" формалистического искусства имеет определенный политический смысл — удовлетворение части буржуазии достигнутыми формами и методами господства. В период необходимости мобилизовать силы буржуазии такая позиция является уже недостаточной.

Мы, прежде всего, с неизбежностью столкнемся с резким отличием искусства, создаваемого „в эпоху прогрессивного капитализма в Европе, ок. 1848—1871 гг.“ (Ленин. Итоги дискуссии о самоопределении, т. XIII, стр. 396—434), от искусства эпохи „реакционного, империалистического капитализма“ (там же).

Уже развитая стадия эпохи промышленного капитала выявляет глубочайшие противоречия, „ведущие к подрыву основ капитализма и приближающие момент его крушения“.

„Одновременно с этим происходил глубокий переворот во всем бытовом и культурном укладе капиталистического общества; паразитарное разложение рантьерских групп буржуазии..., растущие на основе дробной специализации труда, крайней уродливости городского развития и ограниченности деревенской жизни измельчание и вырождение культурно-идеологической жизни; неспособность буржуазии, несмотря на огромные успехи естественных наук, создать синтетическое научное мировоззрение, рост идеалистических, мистических и религиозных суеверий—все эти явления сигнализировали приближение исторического конца капиталистической системы“.

Империализм „обострил проявление всех основных тенденций и законов движения капитализма, всех его основных противоречий и антагонизмов“ (из программы Коминтерна).

Искусство „гниющей заживо“ (Ленин) империалистической буржуазии обладает чертами, во многом противоположными искусству буржуазии начала и середины XIX века.

Буржуазия первой половины века носит еще черты прогрессивного, созидающего класса; она борется с пережитками феодализма, с господством финансовой аристократии. Парижская коммуна представляет собой историческую грань, когда революционное выступление пролетариата окончательно отбросило буржуазию в лагерь контрреволюции. Новая классовая позиция буржуазии не могла не сказаться на изменении ее идейных установок. Во всех областях буржуазной идеологии все более определенно проявляется ее реакционность, ее идейное вырождение. Прогрессивные черты искусства промышленной буржуазии превращаются в свою противоположность. Черты распада, гниения, черты регресса выявлены в нем, выступая с поразительной ясностью, в особенности в настоящую эпоху всеобщего кризиса капитализма.

Развитие искусства перестает быть поступательным, оно яв-

ляется своего рода „развитием назад“ (Ленин). „Представлять себе всемирную историю идущей гладко и аккуратно вперед, без гигантских иногда скачков назад, недиалектично, ненаучно, теоретически неверно“ (Ленин. О брошюре Юниуса). Процесс превращения основных черт искусства буржуазии в свою противоположность намечается, как мы указывали, уже в эпоху подготовки империализма, в 1870—1900 гг., после Парижской коммуны, когда буржуазия кровавым подавлением восстания пролетариата выступает на исторической арене как реакционный класс. Мы должны остерегаться, однако, упрощенческого подхода к вопросу о загнивании, реакционности буржуазной культуры в эпоху империализма. „Сплошного загнивания“ не существует. Нужно всегда иметь в виду закон неравномерности развития; „...отдельные слои буржуазии, отдельные страны проявляют в эпоху империализма, с большей или меньшей силой то одну, то другую из этих тенденций“[1], т. е. тенденций к загниванию или быстрому росту капитализма.

Закон неравномерности развития, являющийся основным законом диалектики развития буржуазного общества эпохи империализма, проявляется не только в экономической, политической[2], сфере, но и в сфере идеологии. Мы видим чрезвычайное разнообразие процессов конкретного развития буржуазной идеологии—в том числе и искусства—в различных странах; мы видим отставание, задержки на определенных этапах, быстрое развитие на других[3]. Поэтому излишняя обобщенность изложения всегда таит в себе опасность схематизации, смазывания конкретных черт развития.

Наряду с этим, как выражение обострения противоречий капиталистического строя, должно быть констатировано и возникновение качественно иных, новых явлений. Ленин подчеркивает совместимость „быстроты роста и перезревания, загнивания и рождения нового“. Действительно, в эпоху господства гниющей буржуазной культуры возникают уже зачатки новой культуры, нового подхода к истолкованию действительности, появляются

---

[1] Ленин. Империализм как высшая стадия капитализма.

[2] „Неравномерность в развитии отдельных частей мирового хозяйства нашла свое выражение в разновременности революции в отдельных странах“ (из программы Коминтерна).

[3] Здесь, конечно, идет речь не о „прогрессивном“ развитии, а о быстроте развития идущего по наклонной плоскости, скатывающегося к своей гибели класса.

художники, выражающие в той или иной степени идеологию революционного пролетариата, ясно видящие противоречия капитализма, его историческую обреченность, стремящиеся использовать искусство как орудие классового наступления пролетариата, как орудие борьбы за революционный выход из кризиса.

Французская буржуазия в своей борьбе с силами феодальной реакции и финансовой аристократии создает, в первой половине XIX века, свое искусство, характеризующееся все большим расширением социальной тематики, овладением новыми областями действительности. Таково искусство Жерико, Милле, Делакруа, Курбэ и, в особенности, Домье, социально-насыщенное искусство которого становится одним из острейших политических орудий демократических прослоек буржуазии в борьбе за новый порядок. Придя к власти, установив свое господство, буржуазия в значительной мере теряет стимулы, толкавшие ее, в борьбе за господство, к овладению в искусстве новыми сторонами социальной действительности. Боевой характер ее искусства снижается; в нем все сильнее начинают проглядывать черты успокоенности, наслажденческого отношения к действительности. Уже в искусстве Эдуарда Манэ, по мере сужения круга его социальной тематики, вызревают элементы пассивно-гедонистического мировоззрения Французский импрессионизм—попытка выражения новыми средствами нового, утонченного восприятия мира, характеризующего „современного" буржуазного человека, отмечен резким снижением социальной насыщенности, характерен своей установкой на аполитичность, на „вне-сюжетность". Мы не можем проследить в своем кратком введении, отнюдь не претендующем быть историческим очерком развития искусства эпохи империализма, борьбы и взаимодействия различных „течений", „школ" буржуазного искусства, выражавших идеологию различных социальных групп в условиях постоянно меняющейся исторической ситуации. Несмотря на богатство противоречий, несмотря на существеннейшие различия в установках этих различных художественных течений, мы может констатировать наличие некоторых главенствующих тенденций, все усиливающихся в ходе истории. Это прежде всего идейное оскудение искусства; это—тенденция растущего отрыва искусства от действительности,

ослабление связи с реальностью, рост антиреалистических установок, порождающих в искусстве все новые условности. Искусство теряет целостность, становится раздробленным, аполитичным; отдельные стороны действительности, отдельные частные формальные проблемы искусства приобретают непропорциональное значение, вызывают к себе фетишистское отношение. Чем дальше, тем больше утрачивается сознание общественной целесообразности искусства; образное воздействие искусства снижается, проблема „содержания" вытесняется чисто формалистическими исканиями; экспериментаторство, самодовлеющее трюкачество определяют стиль эпохи довоенного империализма. „Не „что", а „как" интересует художника, не образ, а изобразительные средства, вернее, технологические процессы искусства. Развивается новаторство ради новаторства. Утрачивается сколько-нибудь нормальное отношение к искусству прошлого. Традиция отрицается принципиально (футуризм); искусство „диких", „кубистов" знает аналогичные установки. В органе пуристов „Эспри Нуво", в 1921 г., на протяжении двух номеров проводится дискуссия на тему: „Следует ли сжечь Лувр?" Когда затем, в страхе перед революцией, буржуазия стремится укрепить свои позиции всяческими авторитетами, и выявляется настоятельная необходимость обращения к классике, то „неоклассицизм", „неоромантизм", „неореализм" и тому подобные реставрационные попытки демонстрируют лишь полную неспособность одряхлевшего класса сказать новое слово в искусстве, и вместе с тем выявляют невозможность для буржуазии правильно, плодотворно поставить проблему использования наследия прошлого.

Анархический индивидуализм окрашивает искания искусства рассматриваемой эпохи, накладывая на них печать произвола, субъективизма. Бунт против традиции и дисциплины приводит к утере накопленных знаний, к падению мастерства, как такового. Примитивизм, увлечение детским искусством и искусством первобытных народов—другая сторона того же явления.

Одновременно мы можем наблюдать как закономерное следствие вышеочерченных явлений процесс снижения социальной функции искусства; круг потребителей изоискусства катастрофически сужается; искусство буржуазии в период своей молодости волновало широкие демократические круги; картины Давида были общественным событием, политические литографии Домье расходились в тысячах и десятках тысяч экземпляров. Теперь искусство становится условным, переутонченным, с выхолощенной



Эдуард Манэ. **Ваза с цветами (1866)**

социальной тематикой, непонятным, недоступным широким кругам буржуазного общества, превращается в предмет развлечения, предмет тонкой игры праздной верхушки общества. Уклон искусства к декоративизму, к орнаментализму, к чисто сенсуалистическому переживанию цвета—характерные проявления этих моментов; пассивно-наслажденческие, гедонистические тенденции в искусстве отражают идеологию паразитарных, рантьерских слоев буржуазии, уже один численный рост которых является ярким показателем загнивания системы капитализма на высшей ступени его развития.

Общественная значимость искусства буржуазии падает, безвозвратно утрачивается художниками буржуазии сознание его большой, организующей цели; буржуазное искусство служит силам обреченного, отходящего в прошлое мира, является выражением и фактором дальнейшего загнивания буржуазии. Но одновременно более агрессивные круги буржуазии стремятся использовать искусство в целях закрепления ее классового господства; об этом заботятся официальные живописцы, прославляющие „дела и дни" фашизирующейся Европы, художники, открыто становящиеся в политической борьбе на сторону реакционных классов; об этом заботятся „религиозное" искусство, своей непрестанной проповедью веры, и всевозможные идеалистические, мистические течения, стремящиеся затушевать, скрыть противоречия действительности.

Развитие буржуазного искусства эпохи становления империализма и периода империализма представляет в изобилии примеры, конкретизирующие данные положения.

Искусство Эдуарда Манэ, высказываниями которого открывается настоящий том,—блестящее, полное высокого мастерства и вкуса искусство. И, однако, как явственно сказываются уже в творчестве Манэ черты наступающего оскудения, идейного обеднения класса! Великие идеи и чувства вдохновляли искусство Давида, Делакруа, Домье; они делали напряженным их творчество, сообщали ему цельность и величие стиля; мы отмечаем громадное воздействие их искусства на современников, его активную историческую роль. Манэ наделен прекрасными качествами живописца, обладает культурой и вкусом, но история сделала его представителем класса, становящегося все более реак-

ционным. Отсюда „бедность идеями“ Манэ[1], неспособность его приподнять современность в план героики, бессилие, обнаруживаемое им всякий раз, когда он пытается перейти к большим композиционным замыслам; композиция становится „узким местом“ искусства Манэ; мы вынуждены констатировать моменты надуманности, упорного повторения прилаженных схем старого искусства или же тенденцию Манэ к поверхностному воспроизведению действительности („В лодке“, „У отца Латюиль“, „Бар в Фоли Бержер“ и т. д.). С этим связана и статичность композиций Манэ, их неорганичность, дробность, отсутствие обобщающего образа. Манэ в конце жизни мечтал покрыть большими панно стены вновь отстроенной ратуши Парижа; в них он хотел прославить современную жизнь; Манэ не получил этого заказа; признаем, однако, что задача была выше его сил: показать жизнь в ее движении, в ее развитии, в ее противоречиях Манэ не был способен.

Манэ был современником драматически и бурно развивающейся эпохи. Но как поверхностно, как узко, как пассивно его отношение к действительности! Вспомним отношение Делакруа и Домье к пережитым революциям: в своих работах они запечатлели их глубоко волнующий, обобщающий образ. Эдуард Манэ был свидетелем борьбы и подавления Коммуны. Великая трагедия пролетариата не рождает, однако, в творчестве Манэ никаких волнений, никакой напряженности. Художник не выходит из рамок своего пассивно-живописующего реализма. С бесстрастием фотографа фиксирует он сцену расстрела коммунаров и даже не пытается вскрыть подлинной сущности событий; для него это—лишь этюд толпы, сцена городского пленера, интересная своими живописными качествами. Социальный смысл подобной трактовки сцены расстрела понятен. Спокойная созерцательность Манэ указывает, что он воспринимает сцену расправы с буржуазной точки зрения, как явление нормальное.

Манэ всегда мечтал быть человеком своего времени, быть верным своей эпохе. Он действительно был верен своей эпохе, своему классу, начинающаяся историческая деградация которого ставила пределы его искусству, ограничивала его тематику, не

---

[1] Характерно отношение Манэ к старому искусству: он ценит в нем не яркость образа, не глубину видения, а прежде всего самодовлеющее живописное мастерство, он ищет „удивительных кусков живописи“ (см. письмо его к Фантен-Латуру из Мадрида).



Ренуар. Портрет артистки Самари (1877)

выдвигала задач, которые заставляли бы мощно расти ввысь художника.

Манэ входит в историю как одареннейший мастер, глаз которого был исключительно зорким, а кисть—полной уверенности и элегантности. Однако видение его ограничено, образ мира, им создаваемый, уплощен—искусство Манэ носит черты его эпикурейства, его поверхностного, некритического приятия жизни. Тем не менее следует подчеркнуть, что Манэ при всех элементах субъективизма, окрашивающих его творчество, стоит еще на платформе реализма. Реализм Манэ играет крупную художественно-историческую роль; в 60-х годах искусство Манэ являлось знаменем, вокруг которого объединялись все способные к дальнейшему развитию элементы, немирящиеся с затхлостью академических традиций, с неподвижными „канонами красоты". Бороться против академического официального искусства—означало бороться против Империи. Этим объясняется, почему в защиту реалистических тенденций в живописи была развернута такая широкая борьба. На путь реалистического искусства не только вступили такие художники, как Манэ, Монэ, Дега, Базиль и др., но на их защиту встает, с ними борется одним фронтом и ряд критиков, как Торе, Шамфлери, Кастаньяри, Дюранти и, наконец, Золя, посвятивший Манэ ряд нашумевших статей. Это была борьба за позитивистское, реалистическое искусство, против идеалистического, академического. Имя Манэ произносится молодыми художниками наряду с именами Гюго, Флобера, Бодлера, Курбэ, Гарибальди, Бланки, т. е. наряду со всем тем, что было или казалось непримиримым или враждебным Второй Империи [1]. Силою объективно сложившихся условий искусство Манэ приобретает таким образом в шестидесятых годах оппозиционный, будирующий против установленного официального порядка характер; история заставляет Манэ играть роль „революционера" в искусстве, роль, к которой субъективно он вовсе не был склонен.

Человек является основной темой искусства Манэ: и индивидуальный портрет, и человек как социальный тип, и толпа, которую художник стремится изобразить возможно жизненнее и разнообразнее. Характерно, однако, для дальнейшего развития искусства буржуазии, что у ведущих мастеров импрессионизма тема человека теряет свое главенствующее значение. Действи-

---

[1] См. об этом у G. Rivière. Paul Cézanne. Paris, 1923.

тельно, начиная с импрессионизма, мы можем различать элементы расщепленности, утери цельности, которая станет характерной чертой искусства эпохи империализма. Проблематика искусства сужается. Художник „специализируется“. Пейзаж становится единственной и исключительной темой искусства основной фаланги импрессионистов[1]; передача своего субъективного „ощущения“ природы, своего „первого“ впечатления, во всей его непосредственности—вот что выдвигается как ведущая задача[2]. Живописец становится чувствителен главным образом к красочным впечатлениям, выразителям явлений света, атмосферы. Мир развернутой глубинности, мир четкого пространства и ясно построенной формы перестает интересовать художника. Все явления он сводит к красочному пятну; трактовка этого пятна приобретает постепенно в его глазах непропорционально большое значение. Утонченный колоризм импрессионистов—порождение их пассивного, гедонистического отношения к действительности; сравнительно рано намечается дальнейшее развитие импрессионизма в сторону усиления в нем красочно-декоративных начал.

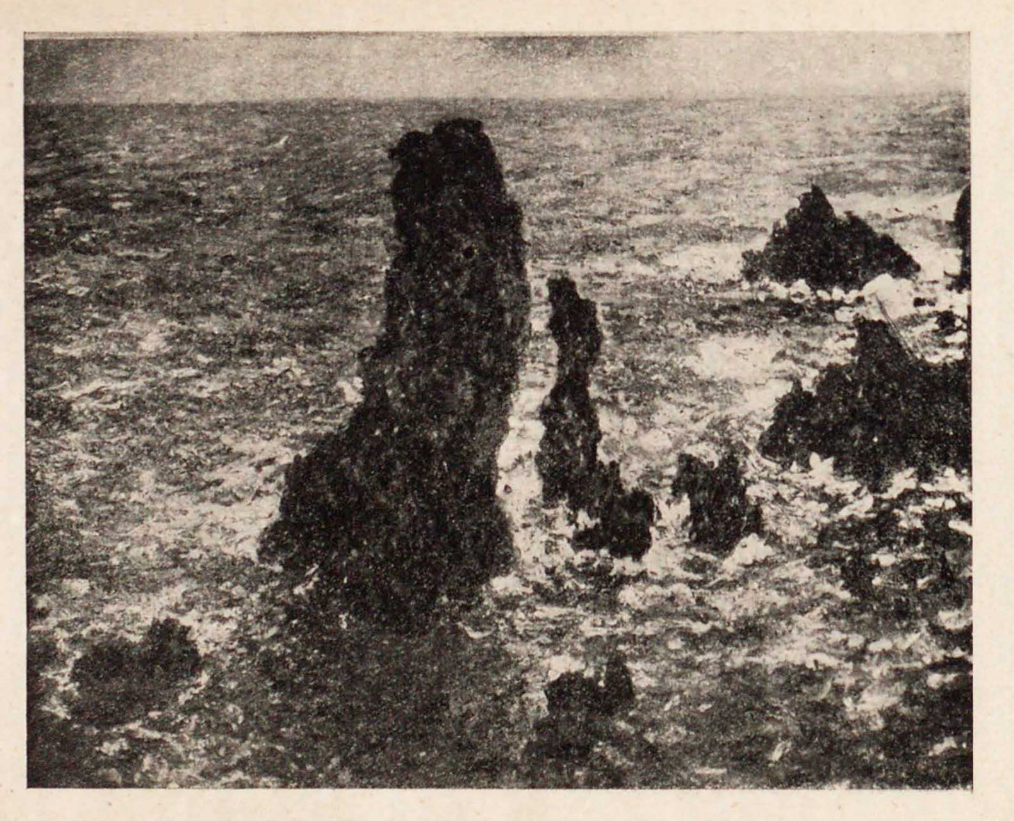
Импрессионизм зарождается в недрах реализма; художники-импрессионисты субъективно убеждены, что их искусство, их метод дают более современные, более правдивые, более совершенные средства передачи действительности; они стремятся построить свои искания на достижениях науки, в частности новейшей физики, на данных опыта. И у Клода Монэ, в его „серийных“ сюжетах, и у Писсарро, в его технических увлече-

---

[1] В этом отношении Дега и Ренуар ближе к живописному реализму Манэ. Чрезвычайно поучительна эволюция обоих художников: в первой половине своего творчества — приблизительно до половины восьмидесятых годов — Ренуар обнаруживает живейший интерес к портрету, жанру; в дальнейшем в его творчестве получают все более преобладающее значение формальные моменты, связь с действительностью слабеет; Ренуар живет в мире воображаемых, условных образов. То же ослабление реалистических моментов, усиление моментов формальных, декоративистических наблюдается и в творчестве Дега.

[2] „То, что я пишу — мгновение“,—так формулирует цель своего искусства Клод Монэ в своем письме 1890 г.; Писсарро в своем письме к Ван де Вельде указывает, что отказаться от неоимпрессионизма заставила его „невозможность следовать своим беглым впечатлениям, придавая им жизнь и движение“.

Укажем, вместе с тем, что в своем каталоге к выставке своих произведений в 1863 г. Манэ говорит о своем стремлении „быть искренним“, передавать свои впечатления“.



Клод Монэ. Скалы в Белль Иль (1886)

ниях, доводящих его до временного принятия дивизионистической техники, эти тенденции выражены особенно ярко. Но „научность“ импрессионизма оказывается мнимой, система их „опытов“— насквозь пронизанной субъективизмом. Как показывает дальнейшее развитие, импрессионизм порождает не тенденцию к более глубокому, всестороннему освоению действительности, а тенденцию подмены, растворения действительности в субъективных ощущениях, толкает к вкусовому отбору впечатлений, игнорированию существенных сторон независимо от нашего сознания существующей внешней действительности, к росту условностей, приводящих в своем последнем завершении к освобождению живописца от необходимости считаться с реально существующими объективными закономерностями природы. Импрессионизм—первый шаг по пути к той „свободе“ от связей с действительностью, к которой приходит империалистическое искусство перед войной в своих экстремистских выражениях[1].

Возникший из реализма импрессионизм превратился, таким образом, в некую противоположность реализму. Если основой реализма была борьба за материалистическое, хотя бы в позитивистском смысле, отношение к действительности, то теперь мы видим, что материализм сменяется субъективным идеализмом. Искусство импрессионистов базируется на той же концепции, как и философия Маха; общим у импрессионистов и Маха является отрицание предмета, тела, поскольку тела для них лишь „комплексы ощущений“. Субъективно идеалистический характер махизма был чрезвычайно ярко вскрыт Лениным: „Софизм идеалистической философии состоит в том, что ощущение принимается не за связь сознания с внешним миром, а за перегородку, стену, отделяющую сознание от внешнего мира[2]“. Это положение Ленина применимо и к установкам импрессионизма.

Этот субъективизм отношения импрессионистов к природе глубоко не удовлетворял Сезанна; импрессионизм является лишь переходным этапом в сложном развитии искусства Сезанна, истоки которого уходят к романтизму-реализму середины XIX века. Зрелая живописная система Сезанна складывается как раз на пути преодоления типичных черт импрессионизма; случайность зрительного восприятия природы он стремится преодолеть

---

[1] Связь с импрессионизмом была отмечена в свое время кубистами: Глезом и Метценже, считавшими импрессионистов своими предшественниками.

[2] Ленин. Материализм и эмпириокритицизм, изд. 1931 г., стр. 41—42.

продуманною организацией своих работ; потоку сменяющихся впечатлений он пытается противопоставить некие общие, стабильные представления, базируясь на элементах действительности, кажущихся ему наиболее существенными[1]. Эти элементы он видит в пространстве, в объеме, в цвете; цветом Сезанн стремится передать предметность внешнего мира, его объем, материальность, тяжесть; дробности импрессионистического анализа Сезанн противопоставляет свое стремление к закономерности, к обобщению, к сведению форм действительности к некоторым первоначально данным схемам. Ряд опасностей подстерегает Сезанна на данном пути.

Его искусство обращено к действительности[2], которую Сезанн изучает, синтезирует в целях ее более организованной, более конструктивной передачи. Однако взгляд Сезанна на действительность страдает узостью и односторонностью: Сезанн как бы не видит развития, постоянных изменений, противоречий мира; он словно стремится утвердить его в неподвижности, скованности, граненой четкости; он превращает живую действительность—человека, пейзаж—в своеобразный, застывший натюрморт[3]. Движение застывает, сменяется статикой, покоем. Вместе с тем закономерности, к которым стремится привести видимость мира Сезанн, являются априорно и произвольно установленными, субъективистскими „закономерностями", противостоящими действительности, неспособными выразить всей

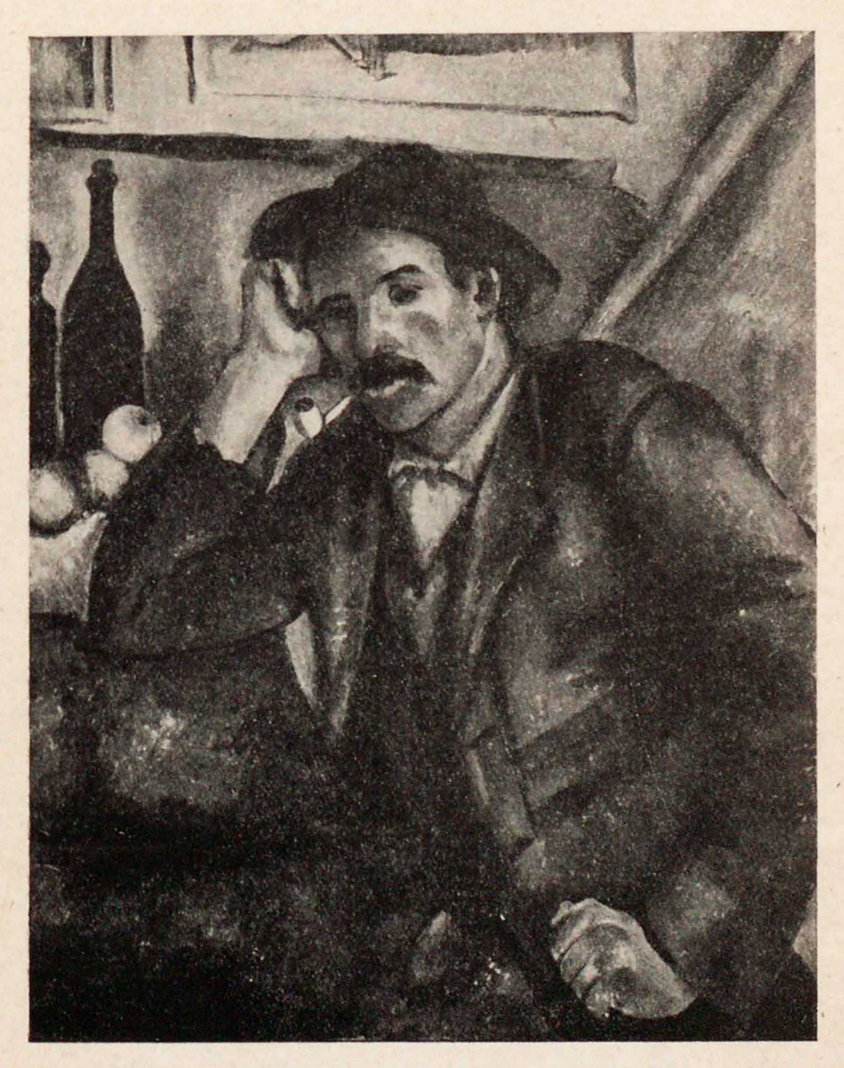
---

[1] „Нужно вернуться к классицизму через природу", — говорит Сезанн Бернару; Сезанн признается, что он хотел „сделать из живописи импрессионистов нечто стабильное, нечто подобное искусству музеев".

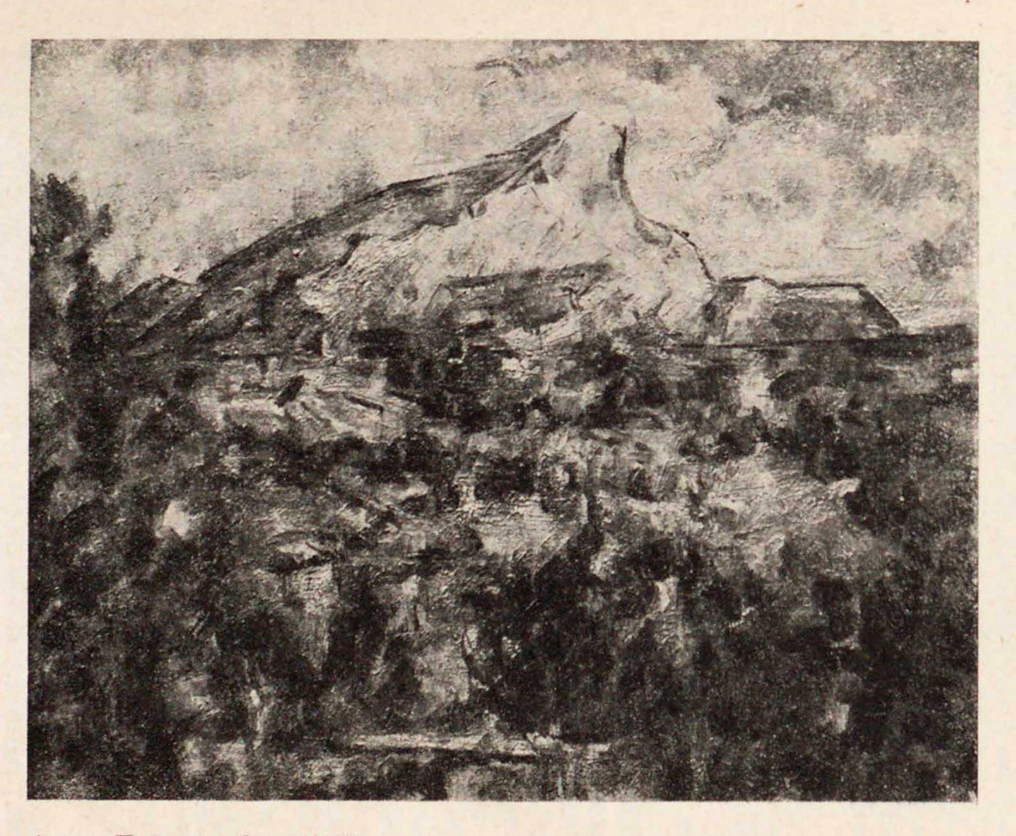
Подобно Сезанну и Ренуар видит субъективизм метода импрессионистов, то обеднение, которое этот метод приносит живописи: „Я дошел до конца импрессионизма и пришел к констатированию факта, что я не умел ни „писать, ни рисовать" (слова Ренуара в передаче Воллара); „Лишь в музее научаешься живописи", — говорит Ренуар Альберту Андре.

[2] Высказывания Сезанна по этому поводу многочисленны: „Истинный путь художника — конкретное изучение природы"; „настоящая и чудодейственная наука, в которую надо всецело уйти, это многообразие картин природы"; художник должен всецело посвятить себя изучению природы"; каков бы ни был наш темперамент или мощь перед лицом природы, мы должны передать образ того, что мы видим" (из писем Сезанна к Бернару).

[3] Характерно, что тема человека лишена в глазах Сезанна ее специфического интереса; Сезанн смотрит на человека глазами „абсолютного" живописца"; для него человек—это сочетание объемов, передаваемых цветом, ничем принципиально неотличающихся от окружающих предметов.



Сезанн. Курильщик (1895)



Сезанн. Пейзаж в Эксе (1900)

сложности отношений природы[1]. Так рождаются элементы произвольной схематизации Сезанна, которая становится особенно заметной у его последователей, где она превращается в навязчивую схему[2].

Настойчивость в постановке и решении отдельных проблем искусства приводит часто у Сезанна к резкому акцентированию интересующей его проблемы, к выпиранию ее на первый план, к самодовлеющему характеру, который она приобретает. На этой почве развивается формализм Сезанна.

Мы видим, действительно, как художник замыкается в свои искания, отгораживается от жизни, как все проблемы искусства приобретают для него самодовлеющий характер. Социальная действительность перестает вовсе интересовать Сезанна, вернее, он болезненно и раздраженно реагирует на все изменения, на все новшества жизни. Искусству отдается весь пафос усилий.

Отрицать огульно результаты его огромного труда и настойчивости не приходится. Ряд проблем у Сезанна (цвет, пространство, объем, общее построение композиции и т. д.) находит серьезную проработку, изучение которой будет всегда поучительно. Но не менее ясны и срывы Сезанна, которые в значительной степени сознавались и самим художником. Прежде всего не давалась Сезанну „rèalisation", т. е. реализация его замысла, его представления о природе, во всей его полноте и богатстве. „Реализация" оказывалась частичной, неудовлетворяющей художника.

Это ощущение особенно сильно у Сезанна в его поздний период[3]. Чувство неудовлетворенности, напряженности овладе-

---

1 Обобщая свои наблюдения, Сезанн создает некие общие нормы, которые он потом пытается наложить на природу; так рождаются схемы, условности, противоречия. Это должны были в конце концов признать и его адепты: „Метод Сезанна, примененный к писанию с натуры, создавал как бы противоречия" (Бернар. Воспоминания).

Напомним также слова Сезанна: „Художник не должен быть ни слишком робким, ни слишком искренним, ни слишком подчиняться природе" (письмо к Бернару).

2 Подчеркнем совершенно фетишистский характер, который приобрели в сознании последователей Сезанна его слова: „Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса".

3 Письма Сезанна последних лет полны этих мучительных признаний. „Я не удовлетворен достигнутыми результатами", — пишет Сезанн Воллару в 1902 г. «То, чего мне нехватает, — это выполнения, — говорит он Бернару за два года до смерти. Цель не достигнута" — как бы предсмерт-

вает художником. Рационально, суровыми усилиями создаваемый мир не приобретает желаемой цельности. Появляются новые черты в творчестве Сезанна. Деформация, намечавшаяся и ранее, определенней выражена. Застылость покоя исчезает; напряженность, динамика поздних работ указывают на невозможность для Сезанна включить мир в четкие, кованые схемы своего „классического“ конструктивного периода. Мощное движение, мощное кипение живописной стихии разрывает априорные каноны, начинают все сильнее выступать „деконструктивные“ тенденции; иррациональные, алогичные моменты все сильнее выражены. Художник оказывается не в силах свести к единству противоречия своих эмоций и представлений и дать ясный объединяющий образ действительности.

Искусство Матисса с большой яркостью выявляет новое отношение к природе, характерное для буржуазии эпохи империализма. Интерес к реальному миру, стремление постичь его закономерность окончательно исчезают. Как задача построения наиболее глубокого, полного реалистического представления о действительности, так и задача выражения своего непосредственного ощущения от столкновения с красочным миражем мира не интересуют больше художника[1]. Выступая представителем общества, жаждущего наслаждения и покоя, художник произвольно суживает свои задачи; он выбирает из суммы своих ощущений необходимые элементы и подвергает их в процессе творчества переработке, „сублимации“. Субъективистический произвол достигает в искусстве Матисса своего апогея: искусство якобы становится выражением „свободной“, несвязанной закономерностью природы воли. Но эта „свобода“—мнимая, она скрывает за собою фетишистское отношение к действительности.

Задачи, ставимые искусством Матисса,—типичные показатели сужения, ограниченности задач искусства эпохи развернутого

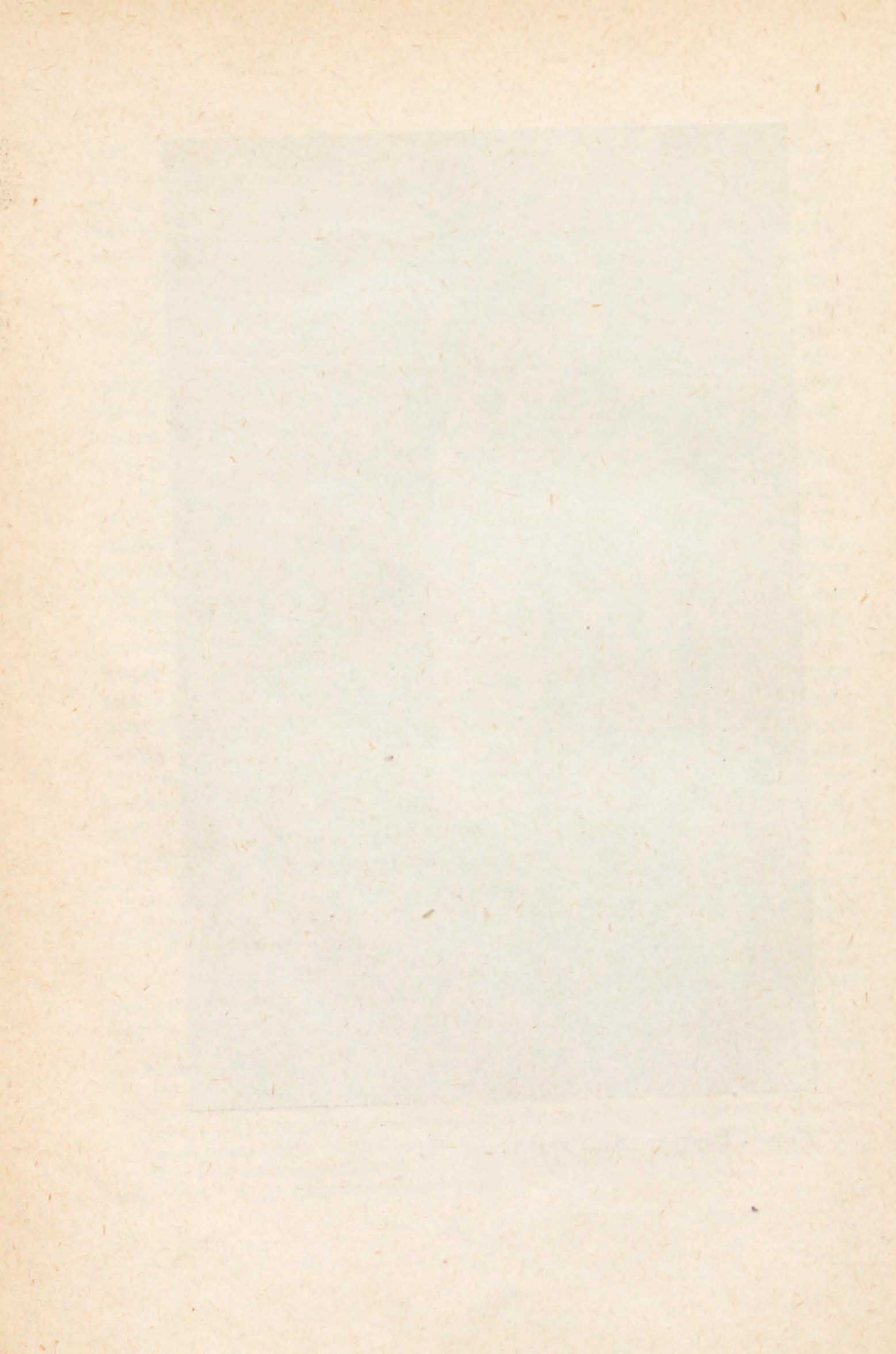
ное восклицание художника (из письма от 21/IX 1906 г., за несколько недель до смерти).

[1] В своих выступлениях Матисс высказывается как против импрессионизма, подчеркивая всю поверхностность, всю зыбкость его вечной погони за передачей беглых впечатлений, так и против реализма, „грубо показывающего вещи“, вместо того „чтобы искусственно вызывать их“.

Матисс от реальной природы уходит к условному, схематичному, декоративно задуманному образу. „Я не могу рабски копировать природу, я должен ее интерпретировать и подчинять духу картины“, — пишет Матисс (Матисс. Заметки живописца).



Матисс. Портрет жены художника (1913)



империализма, вместе с тем они указывают на снижение общественных функций искусства.

Цель искусства Матисса—отвлекать от противоречий действительности, приносить успокоение, давать радостный отдых, обновлять силы представителей имущих классов. Искусство должно быть „успокаивающим напитком", „креслом для отдыха"[1]. Другие, более активные цели и задачи исключаются Матиссом; задачи познания объективного изучения и изображения действительности его не интересуют. Он представитель слоев буржуазии, ведущих паразитарное, рантьерское существование; у потерявшего здоровое отношение к миру, пресыщенного праздностию класса интерес возбуждают лишь „новые", парадоксальные, щекочущие своей остротой методы передачи мира, лишь „смелые", анархические выявления новых индивидуалистических способов его восприятия и передачи. Изощренность вкуса, личный произвол в выборе элементов действительности—таковы конечные регуляторы творчества.

То, что искусство Матисса вызвало при своем появлении крик негодования той самой буржуазии, порождением идеологии которой оно являлось, нас вовсе не должно смущать; через короткие десятилетия Матисс становится признанным метром, любимым, наиболее популярным и прославленным художником буржуазного мира. Несомненно, однако, что искусство Матисса теряет обширные слои потребителей из средней и мелкой буржуазии; искусство Матисса, искусство империалистической буржуазии вообще, становится непонятным, чуждым более широким слоям общества. Искусство „аристократизируется"; оно говорит на условном рафинированном языке „посвященных". Это явление выражает процесс растущей диференциации буржуазного общества, углубления противоречий между отдельными его слоями.

Матисс сам ограничивает задачи своего искусства; оно существует для того, чтобы радовать глаз, служить украшением стен, как красивое декоративное пятно. Искусство Матисса апеллирует к красочным восприятиям зрителя; его декоративные функции ясно выявлены и последовательно проводятся самим

---

[1] „То, о чем я мечтаю, это искусство равновесия чистоты и спокойствия, без сюжетов, тревожащих и озабочивающих, которые служили бы для каждого работника умственного труда, для делового человека, для писателя средством утоляющим и успокаивающим психику, чем-то, подобным хорошему креслу, в котором он отдохнет от своей физической усталости" (Матисс. Заметки живописца).

художником: Матисс—редкий случай отчетливого и ясного осознания художником пределов и функций своего искусства. Законы декоративного преобразования видимого мира, его методы—упрощение образа, ясность композиции, эффективность цвета—сознаются и соблюдаются Матиссом. Проблемы композиции, цвета, схематизации образа становятся ведущими проблемами его искусства, получающими гипертрофическое развитие и значимость за счет вытеснения других проблем и моментов. Особенно цвет получает у Матисса тончайшую, острую разработку. Матисс использует его чувственное воздействие, играет на неожиданности созвучий, используя вместе с тем непревзойденные образцы цветовой полифонии искусства Востока.

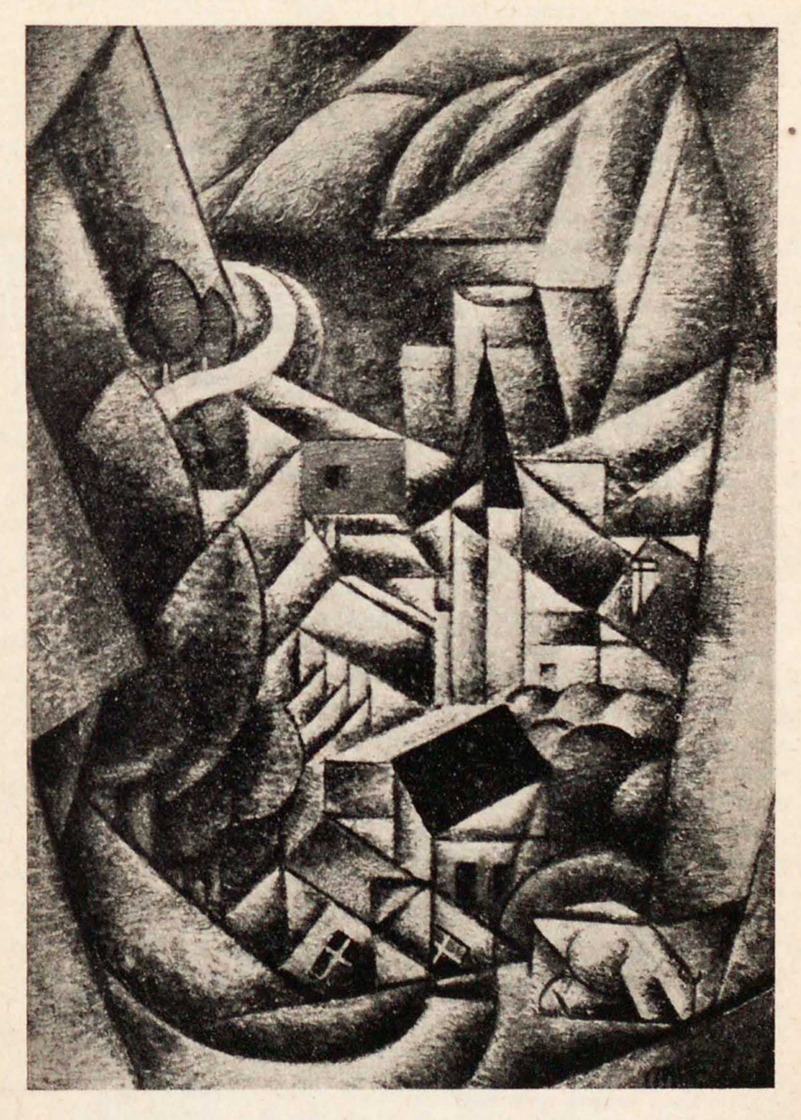
Искусство Матисса—типичный пример однобокого характера, который получает развитие искусства эпохи империализма. Растет отрыв художника от действительности и вместе с тем утрачивается интерес к существенным сторонам искусства, понимание его многообразия и сложности. Всякое социальное содержание вытравлено с корнем. На противоречия действительности закрыты глаза. Господствуют исключительно формалистические установки. В этой узости, однобокости слабость Матисса, та „уродливая рахитичность" его искусства, которая была так энергично подчеркнута т. Бухариным [1].

Снижение общественной функции искусства, сведение его к чисто декоративным задачам, превращение искусства в игру поверхностных эмоций свидетельствуют о господстве паразитарных, „потребительских" настроений рантьерской буржуазии, свидетельствуют о загнивании класса, теряющего стимулы, к углубленному, всестороннему освоению действительности.

Искусство Матисса исходило из чувственного восприятия мира; в процессе его переработки художник все дальше отходил от непосредственного видения, обманывая себя убеждением в нахождении более обобщенного образа мира. Искусство Пикассо и кубистов принципиально разрывает связь с чувственно воспринимаемой действительностью. Пытаясь построить новую систему образного представления действительности, теоретики кубизма торжественно заявляют, что метод кубизма—наиболее современный, совершенный, „научный" способ более полного, „объективного" познания и представления о мире. Самовнуше-

---

[1] См. статью т. Бухарина „Живопись на выставке „15 лет советского искусства" в „Известиях ВЦИК" от 11/VII 1933 г.



Метценже. Пейзаж (1911)

ние, доктринерство, ставка на запутанность формулировок и искренняя вера в нахождение неизвестных дотоле возможностей неразрывно слились в теоретических высказываниях кубистов.

Рационализм, лежащий в основе кубизма, порочен, он насквозь проникнут мистикой. Он имеет явно идеалистический характер. В его основании лежит апологетическое отношение к капиталистической действительности. Неспособный распознать существа явлений, произвольно перестраивающий и искажающий данные опыта, кубизм идет по наклонной плоскости все большей абстракции в своем построении системы законченного формализма. Кубисты стремятся включить искусство в круг технических, победоносно развивающихся дисциплин, объявить его завоевателем новых возможностей. Нечего и говорить, что попытка кубистов терпит явный, безнадежный крах. Развитие довоенного кубизма—быстро проходимая цепь этапов последовательного отдаления, разрыва с действительностью, перехода к все более схематическим, абстрактным формам ее изображения. От схематизации, геометризации объемов, от деформации к сдвигам, разрывам, пересечениям формы, к построению образа как абстрактной комбинации уходящих, перекрещивающихся плоскостей—таков путь кубизма, логически подводящий его к полному беспредметничеству, к ультраформализму, к самодовлеющему использованию изысканного разнообразия фактурных возможностей, к голому экспериментаторству [1]. Живописный прием становится в центре внимания художника, искусство переходит в чисто лабораторную практику, понятие фактуры приобретает фетишистский смысл. В этом искусстве, порывающем связь с действительностью [2], о последней должны напомнить насильно, механистически введенные ее фрагменты: карты и спичечная коробка, кусок стекла, пуговица или натуралистически переданный завиток волос. Грубая „вещественность“ средств и одно-

[1] „Кубизм имеет самодовлеющие пластические цели“, — пишет Пикассо; для формалистических установок кубистов показательно положение Глеза и Метценже: „Искусство рисунка заключается в установлении соотношения между прямыми и кривыми линиями“ („О кубизме“).

[2] Напомним о борьбе, которую ведут кубисты за право деформации, за право разрушения образа, против реализма, против материализма. „Внешнему виду не подражают“, — пишет Брак; ему вторят Глез и Метценже: „Пусть картина не будет простым подражанием“ и „Художнику дозволены все вольности“... „Кубист полагает, что картина ничем не обязана природе“, — утверждают Озанфан и Жаннере.

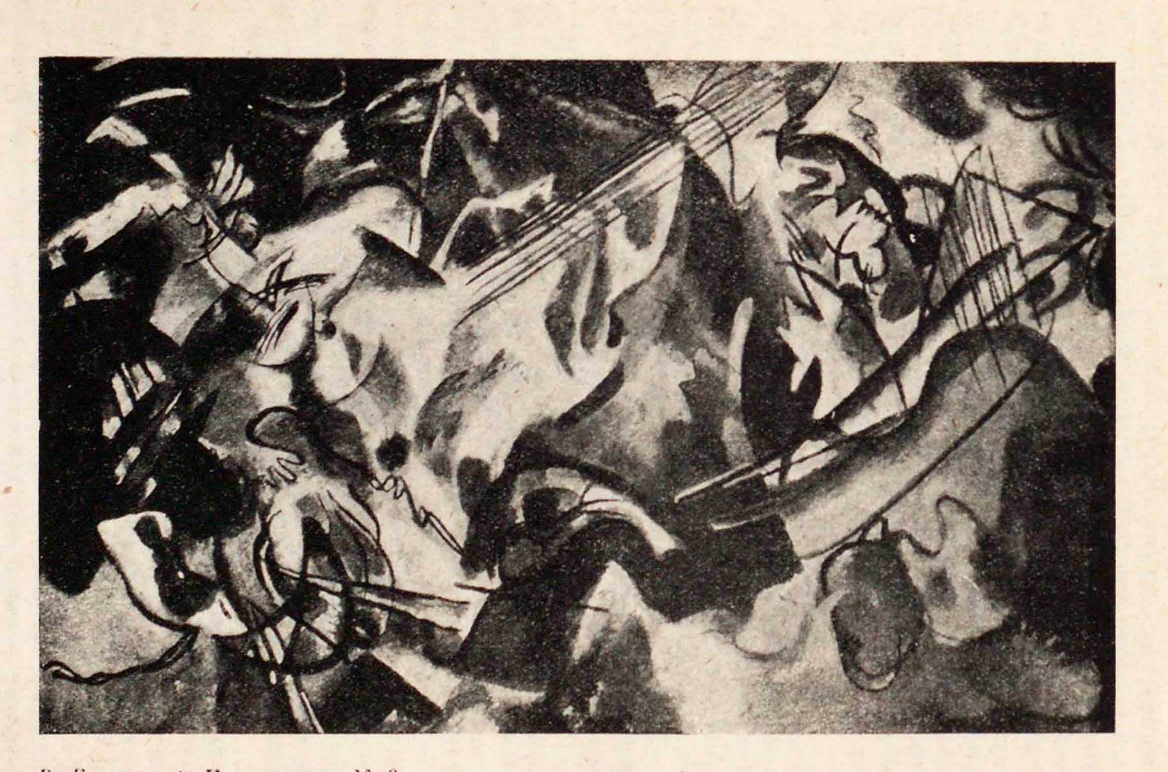
временно новый прием обострения вкусовых комбинаций, формалистической игры.

Сложность, непонятность, замкнутость формалистических комбинаций кубистов вызывали против себя первоначально всеобщий отпор буржуазии, увидавшей здесь нигилистическое отрицание существующего, опасную „революцию“ (правда, в искусстве), однако более проницательные представители буржуазии могли бы уже и в то время усмотреть в кубизме типичное выражение буржуазной идеологии со свойственным ей перерастанием запросов идеалистической „науки“ в мистику, рационалистических установок в поиски иррационального, грубо чувственных порывов к обладанию действительностью—в утрату чувства реальности мира. Самый „рационализм“ кубистов покоится на мистической основе. В целом искусство кубизма—поразительный памятник идеологического оскудения паразитарного, но еще цепко держащегося за власть класса. От реалистического изображения действительности—к игре голых абстракций, от социально-воздействующего, политически направленного искусства к социально-выхолощенному „формотворчеству“, к игре формальными элементами искусства, где субъективный вкус и произвол являются единственными руководителями,—таков был быстро пройденный путь утрат и оскудения буржуазного искусства за прошедшее столетие.

Мировая война, превращение войны империалистической в войну гражданскую, взрыв революций, сопровождавших окончание войны, победа пролетарской революции в России, установившаяся здесь диктатура пролетариата, торжество социализма на территории одной шестой мира кладут начало новому отрезку истории: мир входит в эпоху всеобщего кризиса капитализма и пролетарских революций.

...„Международный революционный процесс охватил собою и непосредственную борьбу за диктатуру пролетариата, и национальные освободительные войны, и колониальные восстания против империализма, неразрывно связанные с аграрным движением миллионных масс крестьянства. Громадные массы человечества оказались, таким образом, втянутыми в революционный поток. Всемирная история вступила в новый фазис своего развития, в фазис длительного общего кризиса капиталистической системы“.

„Первые попытки революционного переворота, выросшие на основе острого кризиса капитализма (1918—1921), окончились



В. Кандинский. Композиция № 6

победой и укреплением диктатуры пролетариата в СССР и поражением пролетариата в ряде других стран... На основе этих поражений, создавших возможность усиленной эксплоатации масс пролетариата и колониальных народов, на основе резкого снижения их жизненного уровня буржуазия достигла частичной стабилизации капиталистических отношений" (из программы Коминтерна, принятой VI конгрессом). „Буржуазия не может уже править прежними методами. В этом один из симптомов медленного, но верного нарастания пролетарской революции. Буржуазия прибегает к услугам то фашизма, то социал-демократии. В обоих случаях буржуазия стремится замаскировать капиталистический характер своего владычества" (из тезисов, принятых V конгрессом Коминтерна.)

Буржуазия, действовавшая до войны методами развращения рабочего класса, методами подкупа его верхушки и удерживания значительных его слоев в состоянии политического отупения, переходит теперь в ряде стран, на различных этапах классовой борьбы, к методам террора, беспощадного подавления восстающих масс, к методам утверждения открытой фашистской диктатуры. Наступает царство воинственной политической реакции.

И социал-фашисты и фашисты стремятся теперь использовать искусство как активное орудие борьбы—в плакатах, в газетной сатире, в чистой живописи. Обоим им обща зверская ненависть к коммунизму, выставляемому и изображаемому как шайка фанатиков-поджигателей. Социал-демократия средствами искусства пытается развратить сознание масс, отвлечь их от классовой борьбы; являясь на деле верным отрядом фашистской буржуазии, ее надежным агентом внутри рабочего класса, она становится на „общегуманитарные", „межклассовые" позиции, говорит об интересах „всего народа". К этим же интересам „нации" как единства без различия классов апеллируют и фашисты, на деле закабаляющие рабочий класс при помощи системы союзов и всей своей политики.

Быстро теряя свою „революционную" фразеологию, фашизм выпирает на первый план национальную проблему, стараясь привить массам националистскую идеологию; афишируя свое преклонение перед прошлым, перед былым величием страны, фашизм стремится опереться на традиции национального искусства; отсюда его реставраторские тенденции, его обращение к прошлому, как оплоту против революционной действительности. Фашистская реакция пытается использовать классическое

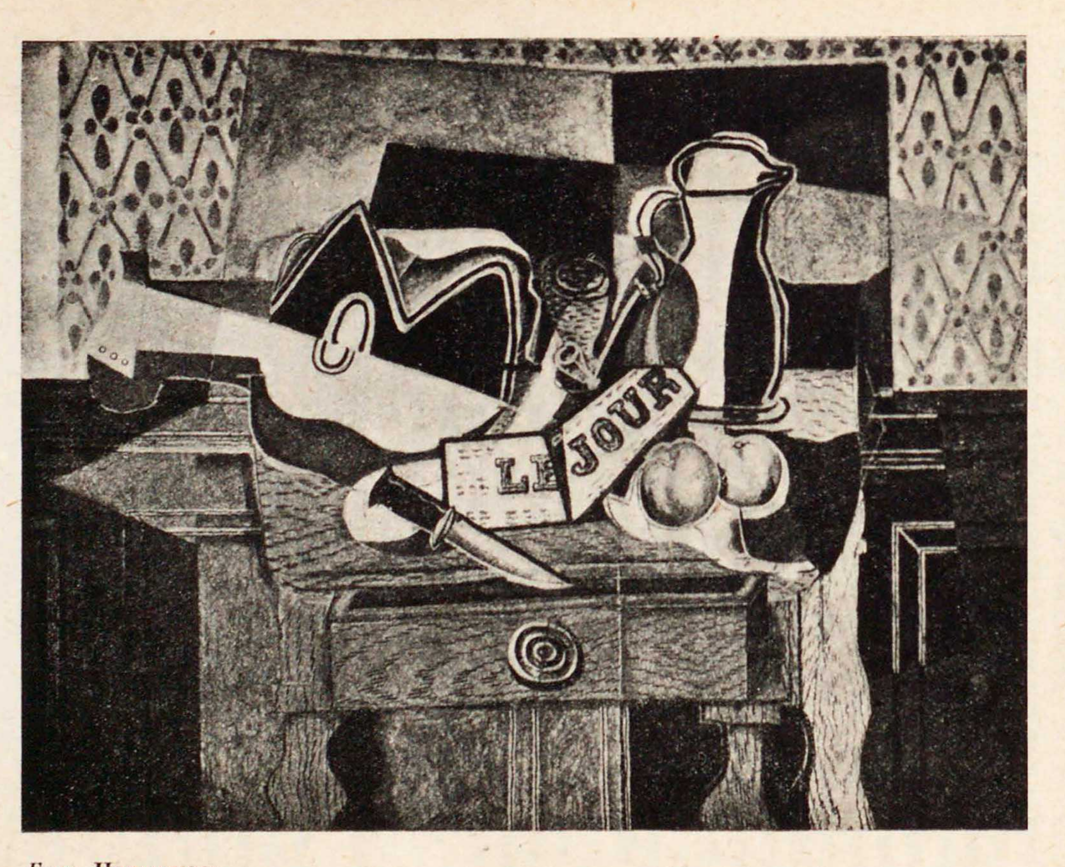
искусство, его героику, его идеализацию действительности для апологетики капитализма. Выражением этих тенденций в искусстве является неоклассицизм. Недаром именно в Италии, стране, установившей впервые фашистскую диктатуру, неоклассицизм приобрел наиболее яркое и развитое выражение. Буржуазия, напуганная революцией, ищет опоры своему господству в установлении прочной связи с „великим“ прошлым, с традицией, в пропаганде „вечных истин“, „вечных идеалов“ и образов старого искусства; она стремится испытанными методами классического искусства вновь обрести влияние на массы, которое было недоступно новаторам и экспериментаторам кубизма.

Однако попытка фашизма создать новый героический классицизм была обречена на неудачу; жизнь не давала для этого объективных предпосылок; в сложившейся политической обстановке это обращение к классике получало сугубо-реакционный смысл, было заранее обречено на бесплодие. Буржуазия, объявив себя наследницей прошлого, но, установив с ним чисто-механистическую связь, лишний раз выявила свою неспособность плодотворно использовать элементы старой культуры, не могла почерпнуть в ней силы для дальнейшего строительства. Искусство неоклассицизма—холодное, мертвенное, формалистическое искусство [1]. Этим бегством под сень традиций буржуазия демонстрировала свою неспособность сказать новое, творческое слово.

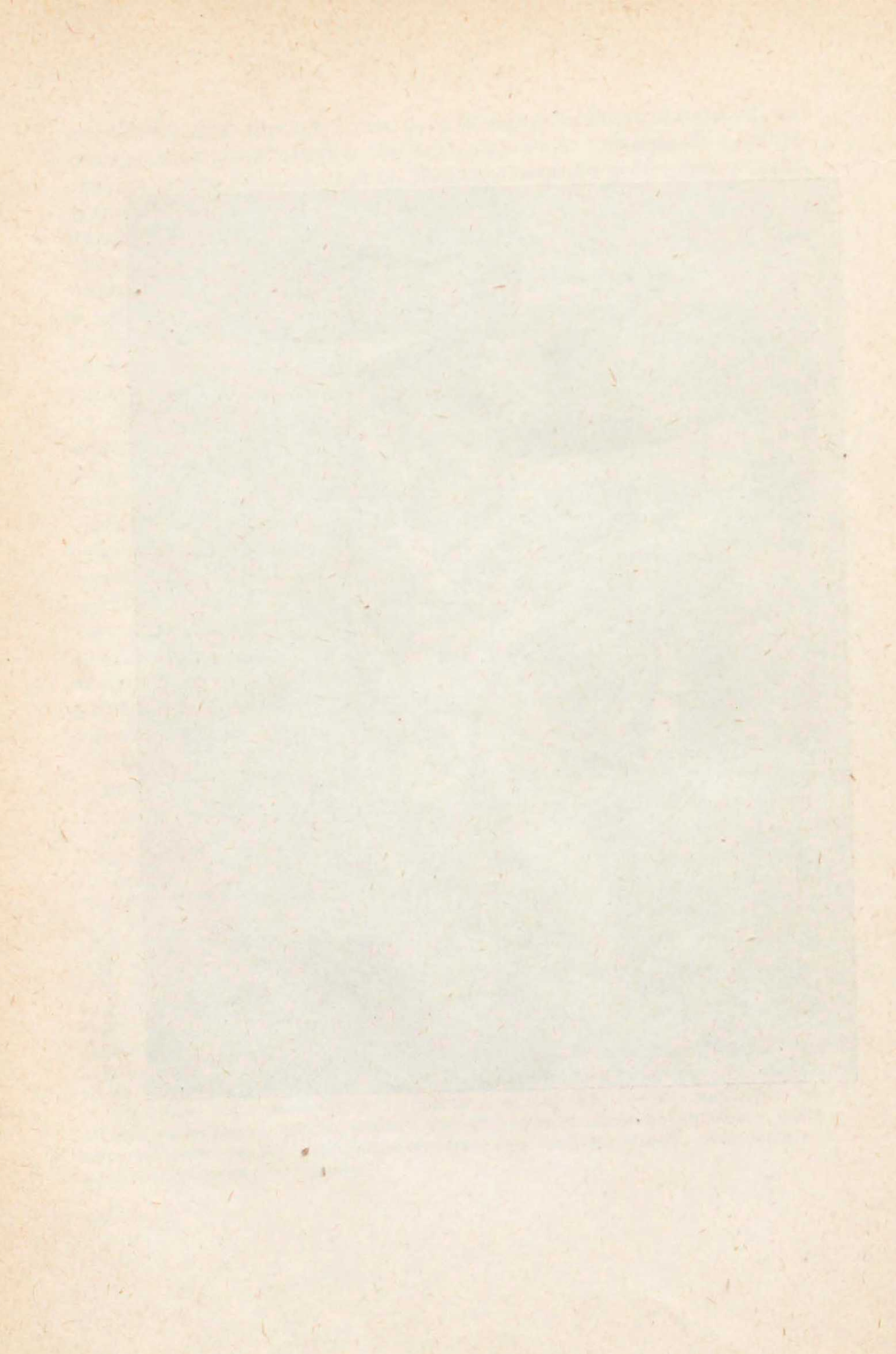
Появление неоклассицизма, с его агрессивной позицией—характерное явление эпохи временной стабилизации капитализма.

---

[1] Теоретиком неоклассицизма выступает Северини в своей книге «От кубизма к классицизму“. Будучи последовательно адептом многих школ, пройдя путь от футуризма — через кубизм — к неоклассицизму, Северини дает критический обзор художественных течений современности, подчеркивает царящую в ней анархию. Северини ищет спасения в создании „Школы“, в установлении тесной связи искусства и науки. „Искусство есть только очеловеченная наука“, — пишет Северини. Северини отмечает падение знаний, характеризующее низкий уровень современного буржуазного искусства, „утерявшего знание законов, известных античности“. Однако попытка Северини определить, обосновать эти законы вскрывает творческое бесплодие неоклассицизма. Северини не выходит из круга весьма общих положений, ничего недающих формалистических построений. Художественная практика Северини, его пропитанные дешевой символикой натюрморты, его монументальная религиозная живопись вскрывают со всей определенностью реакционную сущность его идеалистических установок.



Брак. Натюрморт



Не менее характерны для нее изживание экспрессионизма[1], формирование так называемой „новой вещественности“ в Германии, расцвет пуризма во Франции. Победившая в ряде стран в открытом бою пролетариат буржуазия стремится восстановить разрушенные войной отношения, восстановить мощь своего хозяйства, ставит вопросы о поднятии его на более высокую ступень путем его технической модернизации. Капиталистическая „рационализация“ становится ведущей тенденцией развития. Крупное капиталистическое производство укрепляется за счет разорения мелких производителей, за счет все усиливающейся, „научно“ поставленной эксплоатации рабочего класса. В ряде стран (САСШ, Германия, Франция) мы замечаем известные успехи в области техники и организации производства. Но „даже в странах, где имеется налицо этот технический подъем, рационализация, ведущая к огромному расширению производства, связана с максимальной интенсивностью труда, убийственным усилением темпа работы, неслыханно хищническим расходованием живой рабочей силы“ (из резолюций VI конгресса Коминтерна, 1928 г.).

Хозяйственная экономия, „научный“ расчет—лозунги дня. Их проведение становится возможным на основе победы буржуазии; действительно следует констатировать временный спад революционного подъема; буржуазии удается оттеснить пролетариат. Это—период веры капитализма в свою стабильность, в прочность буржуазной „просперити“. Действительность более не отпугивает; она принимается, утверждается. На этом приятии, в этом „рациональном“ использовании мира зиждется основа и вновь появившегося интереса к вещественному миру.

Пуристы стремятся провести в искусство принципы рационализации, лозунги экономии мышления, принцип экономии в образовании формы, в восприятии людей. Они пропагандируют стандартное, схематизированное, легко расшифруемое изображение ходовых вещей, стремясь этой схемой заменить передачу сложности и многообразия мира. Они подчеркивают утилитаризм установок своего искусства.

---

[1] Бурный взрыв экспрессионистических тенденций характеризовал идеологию мечущихся, ищущих выхода, впавших в отчаяние слоев буржуазии побежденных стран, в особенности Германии. „Расцвет“ экспрессионизма падает на послевоенные годы, на первый период всеобщего кризиса капитализма. В работах экспрессионистов действительность искажается, деформируется, отрицается во имя утверждения, раскрытия мечущегося, напряженного, внутреннего „я“.

Предметный мир с его четкостью, определенностью становится любимой темой изображения, быстро вытесняя установки экспрессионизма, игнорировавшего объективный мир и занимавшегося сублимацией душевных эмоций художника. „Вещь" прославляется; особую популярность приобретает „машина"; машина—царь производства, автомат, подчиняющий себе движения рабочего. Мы наблюдаем характерные явления „фетишизации" машины. Машина входит в искусство пуристов, Леже, „вещественников" как необходимая тема. Мир воспринимается художником сквозь призму ее чеканных, точных, прилаженных форм. Поражают схематизм, абстрактность „объекта" в изображении пуристов, условный, застывший стиль „новой вещественности". Человек теряет свое специфическое положение—он придаток к машине, он ее продолжение; в искусстве пуристов наблюдается „сведение" человека к машине, превращение его в своеобразный аггрегат рычагов, шестерней и цилиндров [1]. Таковы машинизированные люди Леже, Баумейстера. Вновь можем мы наблюдать и здесь, насколько условной, узкой, непрочной становится связь искусства с действительностью. Художник, якобы приобретший вещный мир, снова уходит в абстракцию, в теоретизирование. Никакого значительного, связанного с изучением и осознанием действительности искусства буржуазия уже не в состоянии создать.

Искусство пуризма, с его принципом экономии, выявляло идеологию главенствующих прослоек промышленной буржуазии и связанной с ними интеллигенции. Пуризм объявляет войну чисто чувственным, вкусовым, наслажденческим подходам к искусству, нашедшим свое выражение в искусстве рантьерской буржуазии (Боннар, Дюфи, Ван Донген, Матисс и др.).

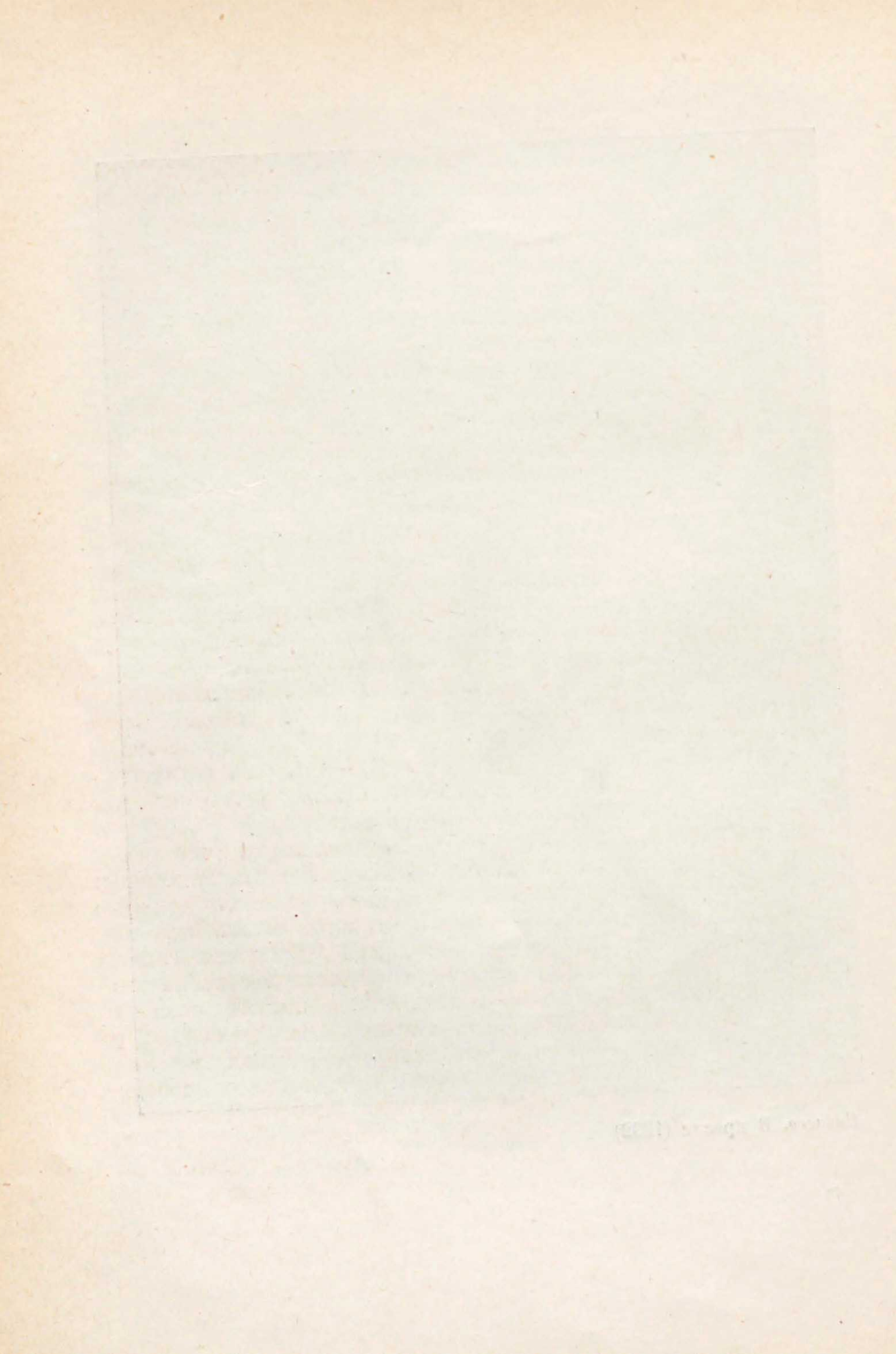
Тот же рафинированный эстетизм окрашивает значительную группу явлений послевоенного кубизма. Этот эстетский, декоративный, плоскостной кубизм культивируется в работах Пикассо (1923—1928 гг.), в творчестве Брака, Маркусси, Сюрважа и у таких, более отдаленно затронутых кубизмом явлений, как Де-ла Серна и др. Если искусство Матисса облекается после

---

[1] „Благодаря развитию машинизации всюду утверждается геометрия". „Наши чувства и наше сознание пропитаны геометрией..." „Человек — животное геометричное, и ум его по своей природе геометричен" — такими положениями обосновывают Озанфан и Жаннере царящую в произведениях пуристов геометризацию (Озанфан и Жаннере. „Современная живопись").



Пикассо. В кресле (1932)



войны в более умеренные, приемлемые для неискушенного взора формы и стремится создать образы, доступные сознанию французского буржуа и льстящие его чувственности (обычно это полуодетые в восточные костюмы одалиски или залитые южным солнцем светлые интерьеры и интимные сцены), то кубисты попрежнему варьируют немногие живописные темы, всесторонне обыгрывая их. Если в довоенные годы любимой канвой формалистических упражнений кубистов, выдержанных в строго коричнево-серых тонах, являлись скрипка и музыкальные инструменты, то в послевоенные годы служит мотив фруктов в вазе, расположенной на покрытом узорчатой скатерью столе, стоящем перед окном. Пикассо, Маркусси без устали варьируют эту тему, разрешая ее плоскостно-декоративно. Любимцами публики становится Брак, чье чувственное, пряное, интимизированное искусство, с богатой и тонкой игрой фактуры получает всеобщее признание, Мария Лорансен с ее сладкими тонкими гармониями легких серых, голубых, розовых тонов и многочисленный круг быстро ставших избранниками моды художников. В эпоху временной и частичной стабилизации, укрепления валюты, роста продукции, биржевого ажиотажа, буржуазия воспринимает все явления через розовые очки, и художники рантьерской буржуазии, с их лакировкой действительности, с их украшательскими тенденциями, особенно близки ее сознанию. Буржуазия эпохи всеобщего кризиса капитализма не в силах больше смотреть в глаза действительности; отсюда ее вражда к реалистическим установкам, отсюда успех искусства, сводящего видимый мир к красивой, успокаивающей декорации.

И, однако, рядом с этим поверхностно-декоративным искусством все сильнее пробиваются элементы иных упадочных тенденций, порожденных более глубокими пластами сознания буржуазии. Мы говорим о росте тенденций к алогизму, деконструктивности, иррациональному. Здесь и отвращение к жизни, и презрение к реальности, и поиски „сверхреальных“ возможностей, которые позволили бы переключить сознание, увести его от действительности. Создается нездоровый, замкнутый, фантастический мир, где далекие подобия реальных предметов используются для создания кошмарных видений, обманчивого миража, болезненной мечты. Поворот к этим тенденциям раньше всего намечается в творчестве того же Пикассо, в творчестве Де Кирико; он раскрывается в дальнейшем в работах Клее, Леже, Озанфана, Массона, Миро, Бореса,

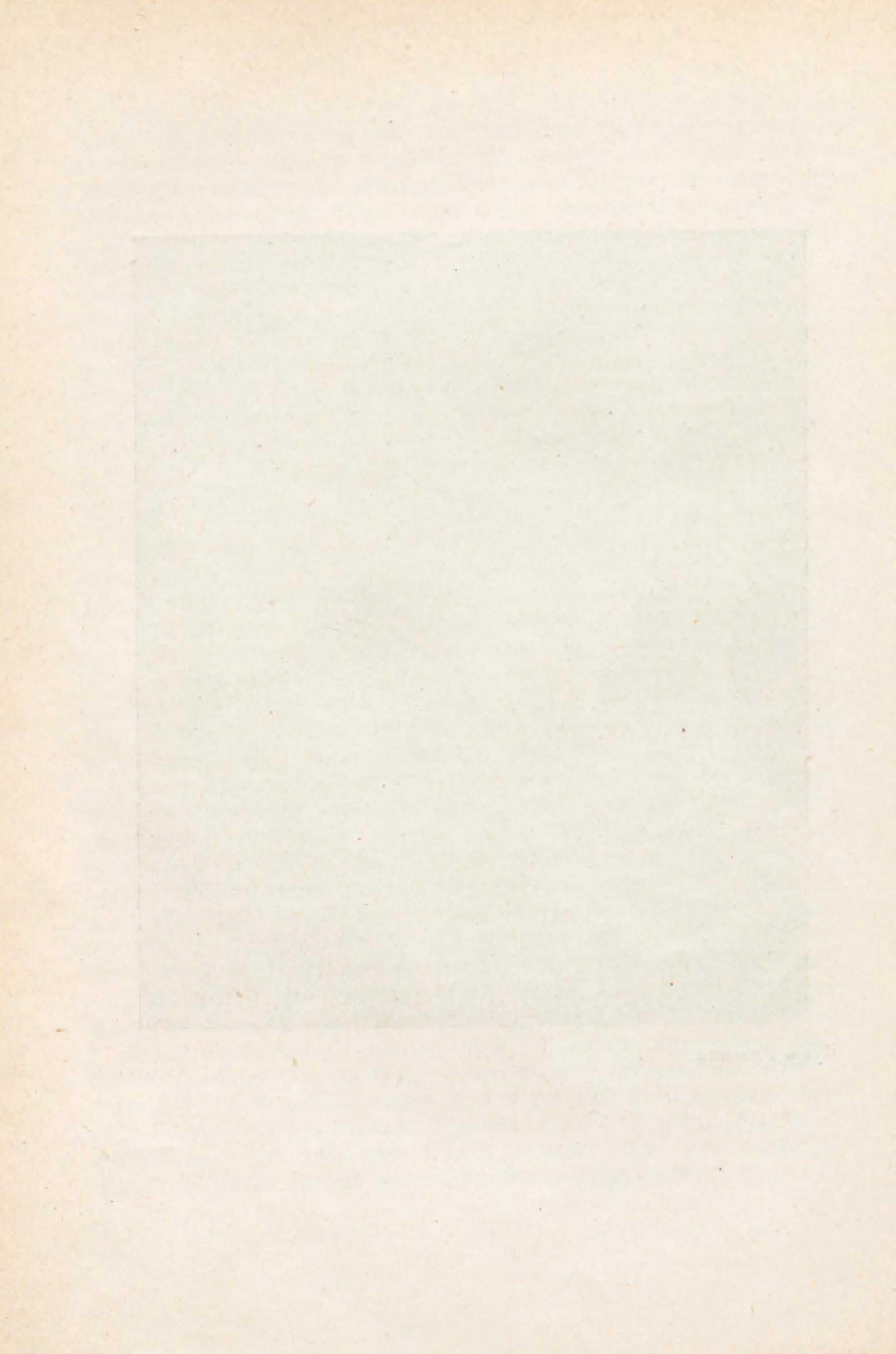
Коссио и в многочисленных, все растущих группировках этого направления в других странах. Мы можем наблюдать в их установках подлинную апологию иррационального. Явление это глубоко характерно. Оно вызывается, несомненно, растущим углублением всеобщего кризиса капитализма, обострением противоречий капитализма, расшатыванием его основ. Эти настроения особенно усиливаются с ростом мирового экономического кризиса. Разоблачается лживость иллюзий, тщетность надежд, возлагаемых на спокойное „процветание", наступает разочарование в методах капиталистической рационализации, теряется вера в силу разума, которым нельзя оправдать хаос действительности. Теряется всякий интерес к действительности, утрачивается чувство реального. Буржуазные идеологи уходят в мистику, уходят в мир иррационального.

Наряду с этим вырождающимся, оторванным и враждебным действительности, впадающим в абстракцию искусством буржуазии, резкой противоположностью представляется молодое искусство революционного пролетариата и примыкающих к нему групп радикальной мелкой буржуазии.

Если мы обратимся к генеалогической линии пролетарского искусства, то, несомненно, его предшественников мы должны будем искать в революционном искусстве радикальной мелкой буржуазии XIX века—в бичующем искусстве Домье и карикатуристов Второй империи, в искусстве Стейнлена, Менье, Кетэ Кольвиц и Цилле, в сатирическом искусстве L'assiette au beurre, „Chambard socialiste", „Der wahre Jacob", довоенного „Симплициссимуса" и пр. В противоположность искусству господствующих классов, все дальше уходившему от действительности, все более проникавшемуся формалистическими тенденциями, искусству пассивному, окрашенному эротикой, квиэтизмом и мистикой, мы встретимся здесь с искусством, стоящим безусловно на реалистической основе, хотя отдельные вариации стиля будут чрезвычайно разнообразны, с искусством активным, обращенным к жизни, политически насыщенным. Чувство неудовлетворенности, протеста, сознание несправедливости сложившихся общественных отношений, желание их в корне изменить двигают этим искусством. Оно проникнуто горячей симпатией к пролетариату, пониманием его растущей общественной роли, его увеличивающейся силы. Эпоха формирования империализма, эпоха не-



Фуни. Ревекка



виданной концентрации и централизации капитала является одновременно эпохой и небывалого численного роста пролетариата, в ведущих капиталистических странах становящегося большинством населения, эпохой формирования его массовых социалистических партий и профсоюзов. Это эпоха, когда рабочий класс приходит к сознанию своей силы, своей растущей мощи, своей способности к борьбе, эпоха учащающихся стачек и кровавых столкновений. Этот рост значения рабочего класса ощущается и художниками мелкой буржуазии, воспевающими труд, героизирующими его представителей (Менье).

Искусство художников радикальной мелкой буржуазии страдало двойственностью и половинчатостью, свойственными идеологии данного общественного слоя. Мы можем встретиться здесь и с остатками сострадальческого, гуманитарного, интеллигентского отношения к бедствиям рабочего класса (Кетэ Кольвиц), и с затушеванием постановки вопроса о классовой борьбе (Менье), и с идеалистической трактовкой темы (Стейнлен). Не следует забывать, что на художественную практику большинства этих художников так или иначе влияла политическая практика довоенного II Интернационала, при том влияла больше в отрицательном смысле. Однако глубина противоречий действительности, находя известное отражение в их творчестве, воздействовала на указанных художников, сближала их установки с мировоззрением революционного пролетариата, позволяла им в ряде случаев итти дальше установок II Интернационала, смело и последовательно защищать интересы пролетариата.

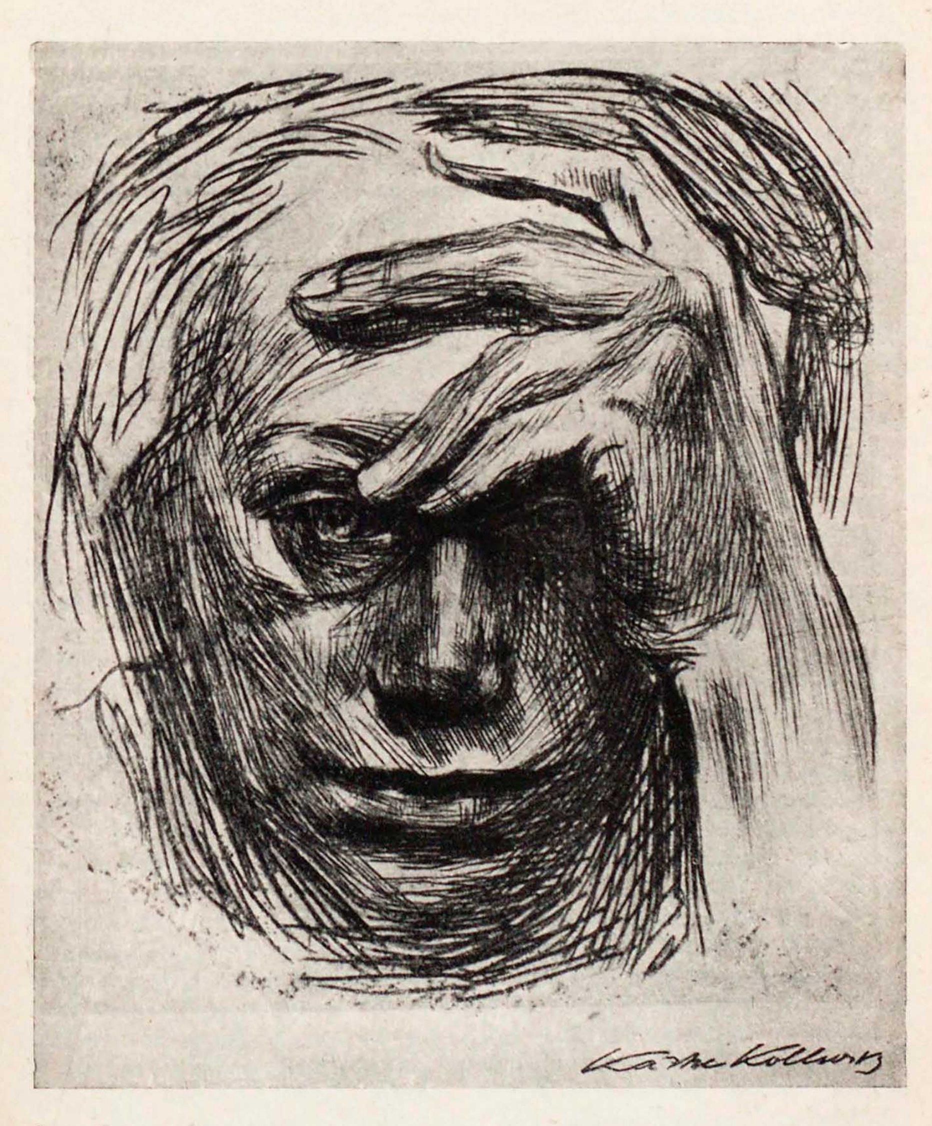
Эти предшественники в значительной мере подготовили почву и облегчили задачу революционному искусству послевоенных лет. Война с ее взрывом шовинистических чувств и усиленным гнетом цензуры или делала радикальное мелкобуржуазное искусство немым или толкала его на позиции социал-оборончества и пацифизма. Правда, престарелый Стейнлен не призывает прямо к борьбе против „немецких варварств“, но он создает плакаты к благотворительным вечерам и сборам в пользу раненых, в пользу беженцев, в пользу вдов и сирот войны, с глубоким сочувствием, человечностью изображает беженцев, солдат („poilus“), этим самым объективно становясь участником общего буржуазного военного фронта. Стейнлен думает о смягчении бедствий войны, о помощи людям, пострадавшим от ее ужасов. Мысль о превращении войны империалистической в гражданскую чужда ему. Той же гуманисти-

ческой, пацифистской позицией продиктована и деятельность большинства художников революционной мелкой буржуазии. Иные замолкают вовсе. Если Цилле и создает замечательный антивоенный альбом, то работа эта остается скрытой, не получает распространения, становится известной лишь после его смерти.

Жестокий цензурный пресс в ведущих войну странах уничтожал, таким образом, все попытки разоблачения и критики войны. Лишь в ряде стран, стоящих „в стороне от схватки“, могли работать революционно настроенные художники, которые сумели вскрыть классовый смысл войны, весь ужас зрелища мировой бойни. Так создается антивоенное, антирелигиозное, антикапиталистическое искусство Мазерееля, которому принадлежит незабываемая заслуга срывания масок патриотизма, разоблачения лжи и продажности прессы, выявления истинного лица церкви в затеянной капитализмом бойне. Однако и деятельность Мазерееля, при всей искренности и глубине его критики, не выходит из границ пацифизма, не перерастает в гневный призыв к восстанию, к свержению общественного строя, сделавшего возможным взаимное истребление народов.

Рост массового возмущения в связи с затяжкой войны, сопровождаемой невыносимыми бедствиями трудящихся, утерей доверия к руководящим классам, приводит к политическому напряжению, к революционным взрывам и восстаниям пролетариата. Россия оказывается слабейшим звеном империалистической цепи; здесь впервые побеждает пролетарская революция. В Германии, Венгрии, Италии, ряде других стран мы видим жестокую гражданскую войну, попытки установления диктатуры пролетариата. Мы присутствуем при зарождении и росте коммунистических партий, при образовании Коминтерна.

Эпоха всеобщего кризиса капитализма—эпоха необычайного напряжения классовой борьбы, необычайного обострения классовых противоречий. Революционная борьба пролетариата активизирует радикальные слои мелкой буржуазии, из среды которой выходят его попутчики и верные союзники. Разными путями приходит интеллигенция к революции, и различна во многом судьба ее представителей, в зависимости от их революционной стойкости, преодоления ими мелкобуржуазной идеологии, усвоения политических задач рабочего класса. Спад революционной ситуации, временное укрепление позиции капитализма (в 1923—1925 гг.), приводит к диференциации широкой волны попутничества и отходу ряда художников к нейтральным



Кетэ Кольвиц. Автопортрет

и враждебным позициям. Но одновременно растут новые силы, рабочий класс выдвигает кадры своих художников, крепнут сознательность, организационная сплоченность революционного искусства, укрепляются его связи с компартией—залог его правильного политического роста. Вслед за образованием ряда революционных ассоциаций в отдельных странах („Джон Рид клуб“ в САСШ, ПП в Японии, БРБКД в Германии и пр.) происходит консолидация революционных художественных рядов в интернациональном масштабе: вслед за МОРП создается Международное бюро революционных художников—МБРХ (1930 г.).

Жесточайший экономический кризис, к которому неизбежно пришел мировой капитализм после недолгих лет иллюзорной „просперити“, обрекает на безработицу не только десятки миллионов рабочих индустрии и сельского хозяйства, но и многие сотни тысяч работников умственного труда. Выброшенными на улицу оказываются представители самых квалифицированных профессий. На искусство—предмет роскоши в глазах буржуазии — обрушились самые тяжелые удары кризиса. Безработица среди художников становится массовым явлением, вызывает рост раздражения, недовольства, толкает на критику общественного строя, неспособного обеспечить трудящемуся получение работы. Резкие сдвиги происходят в сознании даже тех прослоек художественной интеллигенции, которые до тех пор шли в своем творчестве под знаком идейной гегемонии буржуазии; видные имена, старые мастера начинают втягиваться в орбиту влияния пролетариата. Немало этому процессу содействует все возрастающее влияние страны строящегося социализма. Новый тур войн и пролетарских революций приводит к резкому обострению борьбы и на художественном фронте.

Послевоенное революционное искусство выдвинуло ряд высокоталантливых мастеров, выросших, сформировавшихся на наших глазах в повседневной борьбе за интересы и задачи рабочего класса. Исключительное развитие получает искусство революционной сатиры; это—наиболее актуальное, наиболее обостренное оружие политической борьбы пролетариата; рядом с ним нужно поставить мощное развитие политического плаката. Живопись, скульптура с их специфическими особенностями (дороговизна, медленность работы, неспособность к массовому размножению) играют в революционной борьбе менее значительную роль; руководящая роль в большинстве стран принадлежит революционной графике.

Именно рисунок, с быстротой и дешевизной его изготовления, с его способностью распространения в массовых тиражах газет, журналов, в отдельных листовках получает в условиях революционной борьбы необычайное развитие. Большинство новых имен, выдвинутых революционным искусством после войны,— прежде всего рисовальщики: это Мазереель, Гросс, Майнор, Эллис, Геллерт, Берк, Гроппер, Гриффель, Кейль, Ред, Битнер, Альма, Зауер, Каброль, Гомец, Бидло и многие, многие другие. Впрочем, ни одна область искусства, ни одна возможность не остается неиспользованной: мы видим, как Уитц наряду с революционной графикой упорно работает над живописью и делает попытки решения монументальных задач, мы видим многочисленные попытки в скульптуре служить борьбе рабочего класса (голландец Гильдо Кроп, японцы Кавагоэ, Сираси и т. д.).

В своем развитии послевоенное революционное искусство проходит путь последовательного освобождения от чуждых воздействий буржуазной и мелкобуржуазной идеологии: оно борется с пережитками формалистических уклонов, с болезненными экспрессионистическими тенденциями, приходит путем ежедневной практики к выработке выразительного, активно-воздействующего, реалистического стиля. Оно вырастает на основе правдивого познания действительности; глубокая целеустремленность, внутренняя крепость, сознание своей правоты и жизненности, сила и оптимизм молодого класса, величайшая актуальность задач характеризуют лучших представителей революционного искусства, тех, кто вплотную подходит к позициям революционного рабочего класса и его историческую задачу ощущает и проводит как свое кровное, личное дело [1].

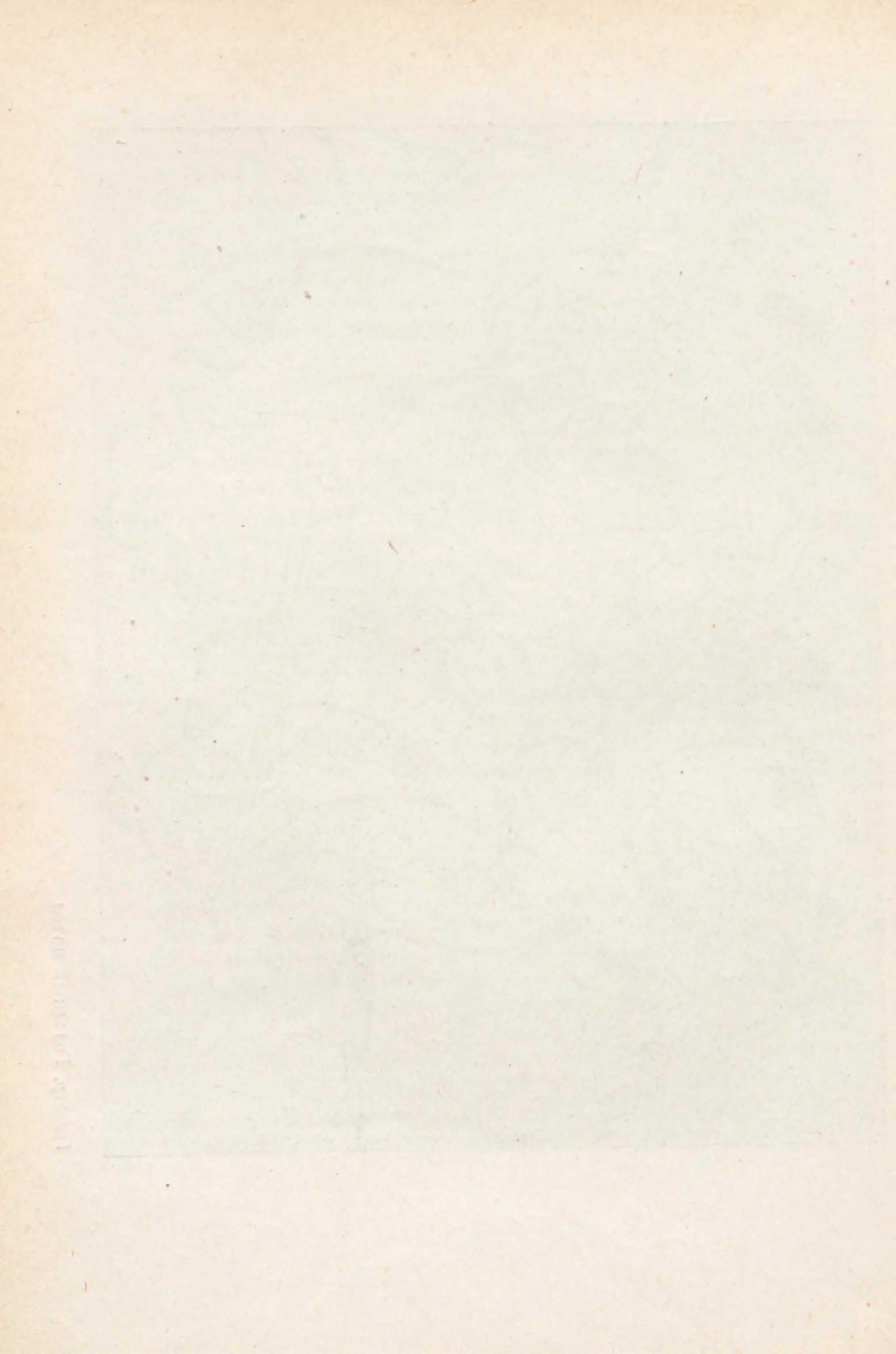
Мы проследили, в основных линиях, тенденции развития европейского буржуазного искусства со второй половины XIX века вплоть до современности. Мы видели, как искусство буржуазии, стоявшее еще в пятидесятых-шестидесятых годах на почве реализма, на почве материалистического мировоззрения, хотя и эмпирически-позитивистского толка, пропитывается постепенно идеалистическими установками, допускает в трак-

---

[1] От имени революционного искусства в данном сборнике говорит Жорж Гросс, статья которого, полная внутреннего пафоса, рисует идеологию современного художника, революционера. Более обширная документация, посвященная современному революционному искусству, приводится в книге „Искусство эпохи империализма в документах“ (готовится к печати).



Гроппер. Голодный поход



товке реального мира все больший субъективистский произвол, в конце концов отвертывается от реальности, заменяет ее схемой, абстрактно построенным образом и, спасаясь от противоречий действительности, уходит в мистику, в иррациональное. От реалистического образа—к абстракции, от позитивистически-материалистического мировоззрения—к мистицизму, от социально насыщенного искусства—к формалистическому экспериментаторству—таков головокружительный путь „развития назад" (Ленин), который проделало буржуазное искусство в рассматриваемую эпоху.

Этот путь совершенно ясно выявляется на анализе художественных тенденций, на рассмотрении, социологическом раскрытии и сопоставлении отдельных памятников. Он неизбежно должен был отразиться и на высказываниях художников, на их теоретических установках. Однако нельзя сказать, что картина здесь рисуется с такой же яркостью. Художник мыслит образами, конкретно. Далеко не всякий художник додумывает до конца принципы своего отношения к действителности, далеко не всякий способен или склонен довести их до уточненных формулировок. Правильнее, наоборот, утверждать, что подобная способность к теоретическому осмысливанию своей практики наблюдается как исключение. Все это достаточно объясняет, почему материал, которым мы располагаем, неспособен дать отображения основных линий развития достаточно четко, достаточно напряженно. Тем не менее многое в приводимых текстах является чрезвычайно характерным, выясняющим и подчеркивающим наблюдаемые в художественной практике тенденции, помогающим правильной их расшифровке.

Мы печатаем эти материалы вовсе не для того, чтобы фетишистически преклоняться перед отдельными мыслями, высказываниями пусть даже высоко одаренных художников, но для того, чтобы знакомство с ними послужило нам орудием более глубокого познания буржуазного искусства. Чтобы победить буржуазное искусство, нужно его знать; только всесторонне зная своего противника—его методы, его тактику, его живые силы,—можно бороться с ним с наивысшими шансами на успех. Углубленное знание и художественной практики и теоретических построений буржуазного искусства даст нам, таким образом, твердую базу для его преодоления и вместе с тем для его критического и сознательного использования. Особенно внимательно и критически мы должны изучить отдельные

формально-технические проблемы, выдвигаемые искусством буржуазии, помня, с одной стороны, о нашей молодости, о недостаточной еще вооруженности, о необходимости расти и учиться, с другой стороны—отнюдь не фетишизируя отдельных „удач", „достижений" западного буржуазного искусства, никогда не теряя из виду связи отдельных явлений, отдельных моментов с общим упадочным состоянием буржуазного искусства. Отвергать огулом опыт Запада, отказываться начистую от критического использования мыслей и практики буржуазного искусства эпохи империализма, было бы другой ошибкой—„левацким" заскоком, вредным перегибом, свидетельствующим о настроениях паникерства, о неуверенности в твердости своего пути; такой отказ, в известной мере, приводил бы к разоружению пролетариата на важном участке создания действенно-устремленного, правдивого, идейно насыщенного, формально-технически высококачественного искусства.

Чтобы осознать огромную историческую показательность описанных выше явлений разложения, упадка буржуазного искусства, следует им противопоставить картину развития советского искусства, противопоставить принципы, на которых оно растет и строится; сила, мощь революционного советского искусства—в его все укрепляющейся действенной связи с действительностью, в его стремлении всесторонне познать, освоить эту действительность, передать ее в ее развитии, во всей полноте ее противоречий, в образах эмоционально-насыщенных; сила советского искусства в том, что оно является не только средством изучения и изображения мира, но и средством его революционного преобразования, в том, что оно вырастает, как активный, действенный фактор в борьбе за строительство социализма. Отсюда—ясность и простота концепции наряду с глубокой идейной насыщенностью, наряду с содержательностью, целеустремленностью, глубочайшей силой воздействия. Детище революции, созданное массами, советское искусство понятно, близко массам. Метод, которым оно овладевает все с большей полнотой—метод социалистического реализма,—принципиально враждебен агностицизму, идеализму, мистицизму, которыми проникнуто искусство буржуазии. Исход соревнования двух художественных мировоззрений не может вызывать сомнения: история также бесповоротно решила этот вопрос, как и вопрос о соревновании двух систем. Будущее принадлежит социализму.

Б. Николаев

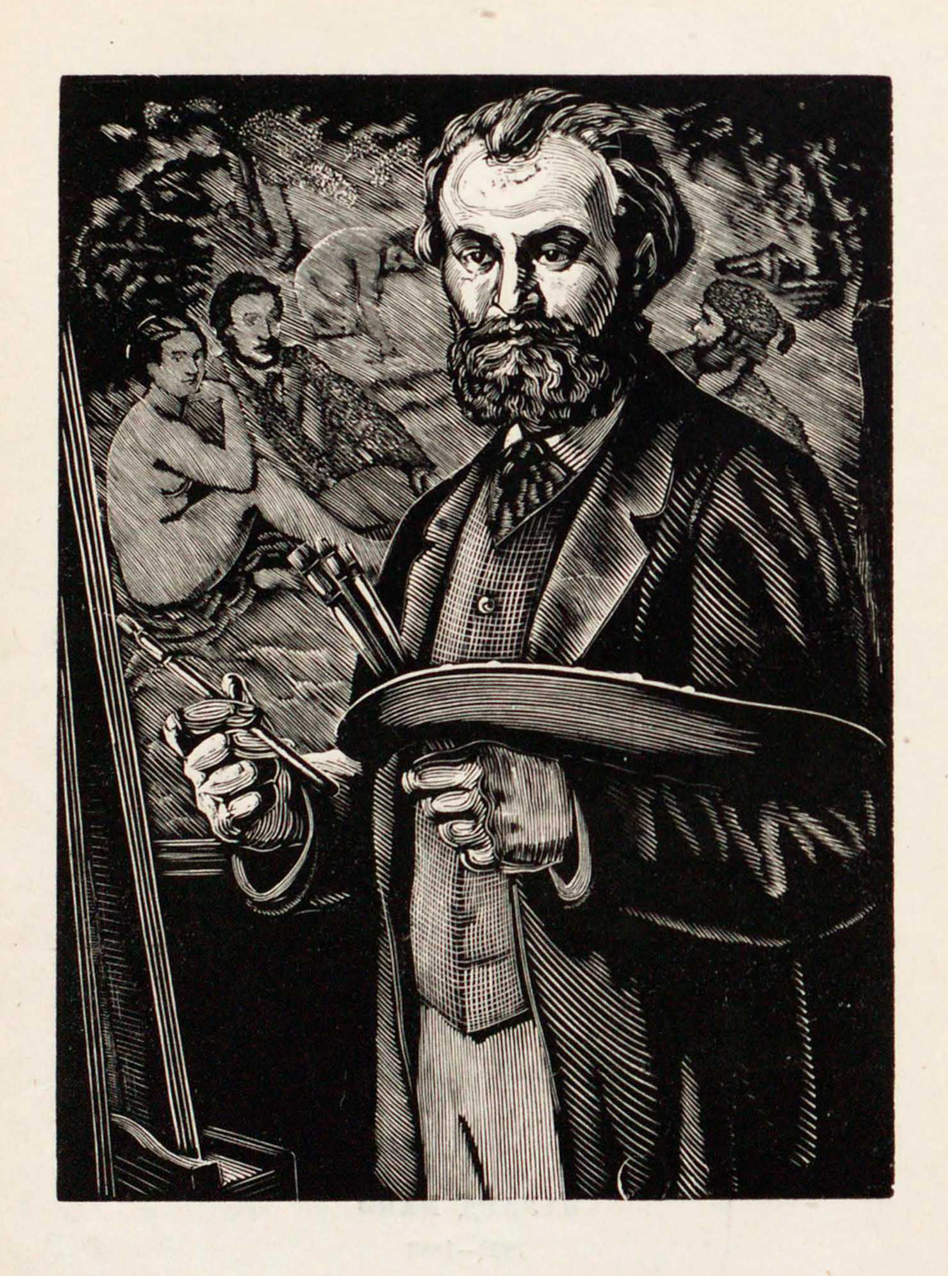


Берк. Палач китайской революции

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

ЭДУАРД МАНЭ

1832—1883



ЭДУАРД МАНЭ

Эдуард Манэ—блестящий и характерный представитель верхушечных слоев французской буржуазии эпохи расцвета промышленного капитализма.

Манэ происходит из семьи со служилыми традициями. Родители предназначали будущему художнику блистательную чиновничью карьеру. Его художественное дарование сказывается рано. Чтобы избежать поступления в школу права, Манэ 17 лет записывается юнгой на корабль и совершает путешествие в Бразилию. По возвращении во Францию он добивается согласия родителей на занятие живописью и поступает в мастерскую Кутюра, автора прославленных „Римлян эпохи упадка". Манэ занимается в мастерской Кутюра в течение 6 лет, успешно усваивая сложную и тонкую рецептуру академической школы, несмотря на то, что его самостоятельный, живой характер, жажда более индивидуального, свободного выражения и стремление прав-

дивости толкают его на многочисленные выпады и дискуссии с учителем. С самого начала мы видим Манэ искренним почитателем живописи старых мастеров, усердным посетителем Лувра. Он копирует Тициана, Джорджоне, Тинторетто, Веласкеса и даже „Барку Данте“ Делакруа, мастера, которого он в целом отвергает за его „несовременность“, за приверженность к истории. С тем же увлечением Манэ изучает старых мастеров во время своих многочисленных путешествий за границу. Он совершает в 1853 г. поездку во Флоренцию и Рим, где делает зарисовки в альбомы с композиций итальянских мастеров. В 1854 г. посещает Дрезден, Прагу и Мюнхен, позднее, в 1865 г., Испанию и в 1872 г. Голландию. Манэ привлекает в старых мастерах высокая техника живописного мастерства, одновременно он испытывает, однако, и сильнейшее воздействие старого искусства со стороны его образов, его композиционных схем; в этом смысле следы воздействия старых мастеров, особенно испанской и итальянской живописи (Веласкес, Рибера, Мурильо, Тициан), окрашивают весь первый период его деятельности, как в свою очередь воздействие Франса Гальса сказывается в его работах 70-х годов.

Покинув мастерскую Кутюра, Манэ пробует свои силы на самостоятельных композициях; в большинстве случаев это портреты или изображения в рост человеческих фигур („Пьющий абсент“, „Гитареро“, „Портрет родителей“ и др.). С самого начала Манэ демонстрирует свое отвращение к академической живописи, к ее большим „машинам“ с сюжетами из библии, истории и мифологии. Искусство Манэ—реалистично, но его реализм имеет мало общего с полным соков реализмом Курбэ. Реализм

Курбэ направлен на овладение и освоение действительности; Курбэ смело раздвигает границы привычной живописной тематики, утверждая право на изображение „низменной“ действительности; он рассматривает свое социально и политически насыщенное искусство как орудие борьбы за определенные интересы („Каменотесы“, „Возвращение с конференции“). Этому боевому содержанию противостоит подчеркнутая аполитичность Манэ, реализм которого стремится ограничить себя художественной фиксацией действительности. „Утонченный“ реализм Манэ пропитан классической традицией; она проявляется не только в технических тонкостях его письма, но и в зависимости образов его искусства от искусства старых мастеров. В работах Манэ этого периода можно достаточно ясно различить вдохновившие их классические прототипы: его „Испуганная нимфа“ вдохновлена гравюрой Форстермана с „Сусанны“ Рубенса, его „Мальчик с собакой“ напоминает эрмитажную картину Мурильо на тот же сюжет, гравюру с которой должен был знать Манэ; его „Философы“ и „Нищие“ вдохновлены испанцами; большой пейзаж „Ловля рыбы“ составлен из мотивов, повторяющих две картины Рубенса; „Мертвый тореро“ лежит в той же позе, как „Мертвый воин“ Веласкеса; его коленопреклоненный монах вдохновлен тем же сюжетом Зурбарана.

Как мы увидим ниже, это воздействие классиков сказывается в течение продолжительного времени, проявляясь неожиданно и в таких работах, которые своей мнимой новизной вызывали возмущение академиков и широкой парижской публики.

Но, несмотря на то, что искусство раннего Манэ традиционно, оно встречает с

самого начала сильнейшее противодействие официальных академических кругов, ибо традиционность Манэ—не бросающаяся в глаза дурная традиционность академизма: она скрыта той свежестью, тем акцентом необычной интерпретации, теми новыми приемами передачи образа (плоскостность), тем „вызовом“, который чудится академикам в первых реалистических работах Манэ. Отсюда суровое отношение к работам Манэ жюри выставок, частые отказы, которые он должен был терпеть, атмосфера „скандала“, которая окружает его творчество. Манэ, блестящий представитель светского Парижа, менее всего хотел занимать позицию революционера, „низвергателя основ“: он жаждал признания, официальных успехов, и роль, которую заставляла играть его история, тяготила его. В 1863 г., отвергнутый жюри Салона, он вместе с группой потерпевших от жюри художников выставляется в „Салоне отверженных“. Его „Завтрак на траве“, где вместе с одетыми мужчинами изображена обнаженная женщина, приводит в ярость защитников академизма. Между тем картина Манэ не только повторяла классическую тему „Сельского концерта“ Джорджоне (Лувр), но и явилась живописной интерпретацией одной из композиций Рафаэля. В самом деле, как впервые показал д-р Паули, „Завтрак на траве“ Манэ является точным повторением композиции Рафаэля, известной по гравюре Марка Антонио; сохранив в неприкосновенности позы и расположение трех главных фигур, Манэ превратил „речных богов“ Рафаэля в современных, одетых по последней моде парижан, оставив обнаженной их подругу, и приписал сзади четвертую фигуру женщины в рубашке и пейзаж, где разыгры-



Эдуард Манэ. Портрет родителей (1860)

вается сцена. Отсутствие мотивированного сюжета, вызывающее спокойствие, самодовольная непринужденность фигур Манэ действовали особенно раздражающе. „Завтрак на траве“, несмотря на свой ореол „революционности“, создан по рецептам старой школы; эта мнимая сцена пленера написана художником в мастерской; неслаженность колорита, тяжесть коричневых, темнозеленых тонов пейзажа, отсутствие света ясно выдают ее происхождение. В левом, нижнем углу композиции раскинут натюрморт, написанный с блестящим мастерством. Не меньшее возмущение вызвала и появившаяся в Салоне 1865 г. „Олимпия“ Манэ—обнаженная девушка, неподвижно лежащая и спокойно фиксирующая зрителя. Снова, хотя и с меньшей близостью, замысел картины восходит к старым мастерам—Гойа, Тициану, в частности к „Лежащей Венере“ последнего, которую копировал Манэ во Флоренции во время своей поездки в Италию. Рядом с этими работами появляются другие, где новый, более непосредственный подход к действительности, вырабатываемый Манэ, сказывается более решительно—„Музыка в Тюильри“ (1862), портрет Астрюка (1864), портрет Э. Золя (1868), сцены булонского порта (1869). Мазок Манэ приобретает присущие одному Манэ характерную свежесть, уверенность, непосредственность. Манэ является в эти годы центральной фигурой в том движении художественной молодежи, которая, неудовлетворенная мертвенностью, узостью, оторванностью от жизни официального салонного искусства, ищет новых способов видения и передачи мира. Друг Манэ Фантен-Латур в известной картине „Мастерская в Батиньоль“ группирует вокруг Манэ

Ренуара, Базиля, Клода Монэ, Золя и др. Более решительные поиски Клода Монэ и его друзей в передаче атмосферы и света увлекают в свою очередь Манэ, который, не присоединяясь к группе импрессионистов, в своих работах, выполненных в Аржантейле (1874) и Венеции (1875), разрывает с классической традицией, переходит к живописи пленера и создает работы, по своей общей установке примыкающие вплотную к импрессионизму— „Аржантейль“ (1874), „В лодке“ (1874), „Клод Монэ в своем ателье“ (1874), „Белье“ (1876) и др. Однако следует признать, что Манэ сохраняет полную самостоятельность по отношению к импрессионизму и в дальнейших своих работах весьма редко подходит к решениям, всецело выдержанным в духе импрессионизма. Вопреки практике Монэ, Сислея, Писсарро, Гийомена и др., пейзаж играет в творчестве Манэ второстепенную роль. Его внимание снова приковано к проблеме портрета и жанровых композиций. Портреты Дебютена, Пруста, Пертюизе, Рошфора, певца Фора в роли Гамлета и др. говорят не только об исключительном мастерстве, но и о желании Манэ ограничиться передачей внешнего облика портретируемого, и дать его углубленную психологическую характеристику.

Эта установка Манэ, его интерес к современной жизни, приближает его скорее к исканиям Дега; существует, однако, большое различие в трактовке обоими художниками современности: Манэ в гораздо большей степени, чем Дега, свойственно „пассивное“ изображение действительности, без малейшей попытки дать критику социальных отношений, им изображаемых,—об этом свидетельствуют такие работы, как „За кружкой пива“ (1873),



Эдуард Манэ. Завтрак на траве (1863)

„Бал-маскарад в Опере“ (1873), „Нана“ (1876), „Скетинг“ (1877), „Кафе“ (1878), „Бар в Фоли-Бержер“ (1881), „В теплице“ (1879), „У отца Латюиль“ (1879) и др. О желании Манэ запечатлеть окружающую действительность в развернутом цикле больших композиций говорит интересное письмо, с которым он обращается в 1879 г. к префекту Парижа (см. ниже). Импрессионизм приносит Манэ очищение его палитры, причем, однако, широкий, темпераментный и смелый удар кисти Манэ не имеет ничего общего с дробным мазком импрессионистов, и его гамма красок сохраняет свое индивидуальное своеобразие; импрессионизм вызывает у Манэ стремление в своих жанровых композициях возможно ближе подойти к методу непосредственного писания с натуры. Однако несмотря на свою блестящую техническую одаренность, Манэ до конца не может освободиться от некоторой искусственности жанровых сцен, от своеобразной статичности, от ощущения „позирования“, присущего всем его изображениям.

Отсутствие композиционной выдумки, самостоятельности фантазии, сказавшееся в практике раннего Манэ, в его многочисленных повторениях и вариантах картин старых мастеров, стесняет, сковывает Манэ и в дальнейшем; его талант достигает своего наиболее чистого и безусловного выражения не в больших композициях, в которых всегда скрыто неразрешенное до конца усилие, сколько в портретах и особенно натюрмортах, где его исключительное живописное дарование, зоркость глаза, уверенность и ловкость играющей трудностями кисти, тонкий и смелый вкус создают шедевры, сохраняющие свою притягательную силу чистого живописного мастерства. Болезнь,

которая со все большей силой сказывалась в последние годы жизни Манэ, приковав его к мастерской, заставила его отказываться от больших полотен, направила его творчество в сторону небольших натюрмортов; эта же болезнь побудила Мане в последние годы жизни особенное внимание уделять технике пастели (потреты и т. п.), более отвечавшей его надорванным силам.

Манэ является характерным порождением богатой, утонченной, чувственной французской буржуазии середины XIX в., ее наиболее обеспеченных, рантьеризовавшихся слоев, желавших видеть по-новому действительность, не удовлетворявшихся приевшейся академической живописью, неспособной своими застывшими приемами передать всю тонкость субъективных ощущений. Отсюда черты новаторства Манэ, отсюда также и те черты наслажденчества, эпикуреизма, которые в искусстве Манэ выражены в гораздо большей степени, чем у импрессионистов, отсюда отсутствие подчеркнутой проблемности, отсутствие интереса к теории, к программе. Но если искусство импрессионистов, выдвигающее с большой остротой новые проблемы видения и передачи мира, оказало крупнейшее влияние на дальнейшее художественное развитие,—искусство Манэ, замыкающееся в более тесном комплексе чисто живописных проблем, разрешающее их в плане самодовлеющего живописного мастерства, оказалось неспособным создать школу. Этим объясняется чрезвычайно почетное и вместе с тем „одинокое“ место, занимаемое Манэ во французском искусстве XIX в., отсутствие связей между ним и последующими течениями.

Б. Терновец



Эдуард Манэ. Автопортрет

Письмо Фантен-Латуру [1]

Мой дорогой друг!

Как мне нехватает Вас здесь, и какое счастье было бы для Вас увидать Веласкеса, который один стоит, чтобы предпринять путешествие. Живописцы всех школ, его окружающие, представленные в мадридском музее превосходным образом, по сравнению с ним—чистые рутинеры. Он живописец из живописцев. Он гораздо менее поразил меня, чем восхитил. Портрет во весь рост, который мы имеем в Лувре,—не его работа [2]. Только „Инфанта" [3]—абсолютно подлинная вещь. Здесь висит громадная картина, полная маленьких фигур, подобно тем, которые имеются на картине в Лувре, называемой „Кавалеры" [4]. Но фигуры мужчин и женщин здесь, быть может, еще значитель-

нее и, главное, совершенно не реставрированы. Пейзаж на заднем плане написан учеником Веласкеса.

Самая удивительная вещь из этого замечательного oeuvre'a и, быть может, наиболее удивительный кусок живописи, когда-либо созданной, это работа, приводимая в каталоге как „Портрет знаменитого актера эпохи Филиппа IV“[5]. Фон исчезает. Эта одетая в черный костюм, полная жизни фигура окружена лишь воздухом. А „Прядильщицы“, а портрет Алонсо Кано! „Менинас“—равным образом выдающаяся картина. „Философы“—удивительный кусок живописи. И вообще также все карлики. В особенности же один, сидящий en face, упершись кулаками в бока,—он особенно восхитителен для знатока[6].

Превосходны портреты Веласкеса; их нужно было бы перечислять все по одиночке: все они шедевры. Портрет Карла V Тициана, пользующийся в художественном мире большой и заслуженной славой, который в другом окружении мне бы, конечно, очень понравился, показался здесь совсем деревянным.

И Гойа—самый удивительный после мастера, которому он слишком подражал, подражал в самом рабском смысле. Но большой темперамент. Я видел в музее два его конных портрета, в духе Веласкеса, однако неимеющих и приблизительно такого значения. То, что я до сих пор видел из его вещей, не слишком меня воодушевило. На-днях я должен увидеть превосходное собрание его работ у герцога Оссуна.

Какая досада: сегодня утром ужасная погода, и я боюсь, что будет отложен бой быков, назначенный на сегодня вечером, а я так радовался, что посещу его[7]. И отложен до какого дня? Завтра я еду в Толедо. Там я увижу Греко и Гойа, которые, как мне говорили, прекрасно там представлены.

Мадрид—приятный город, полный удовольствий, Прадо—прекрасное место для прогулок, где красивые женщины так и кишат; все—в мантильях, очень оригинальное зрелище.

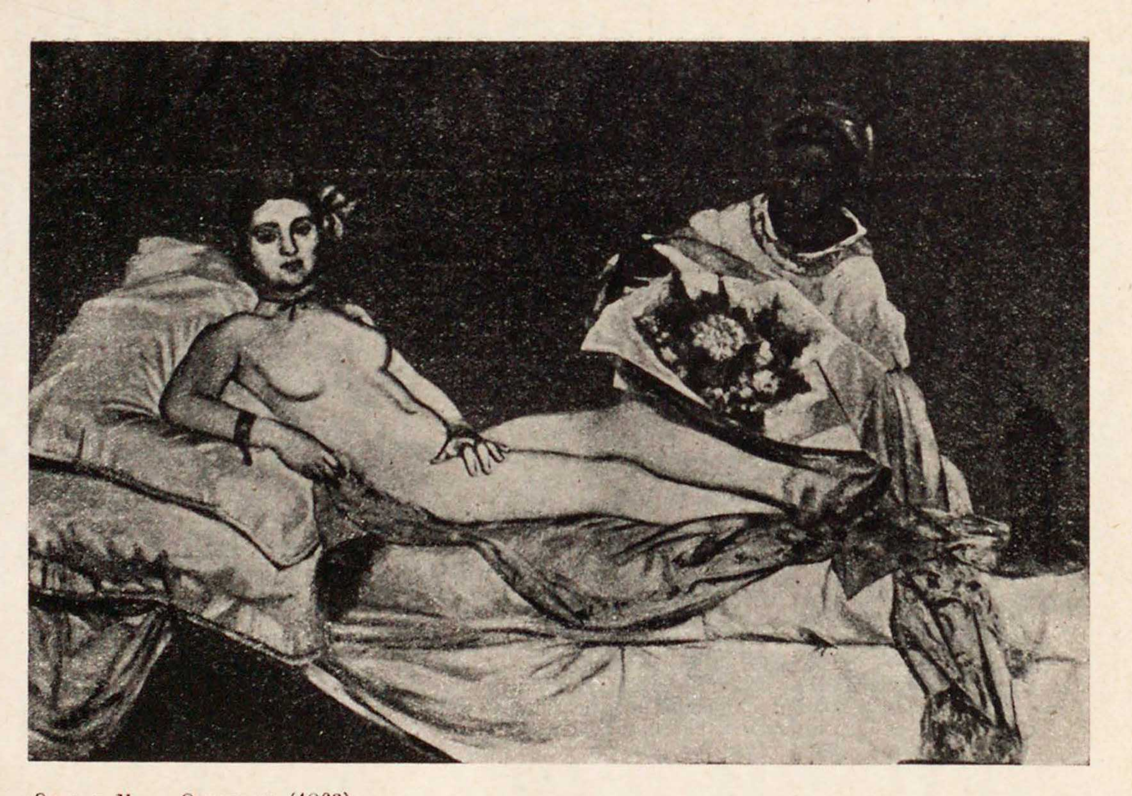
На улицах много живописных нарядов: очень замечателен также костюм тореро, который они носят в городе.

Прощайте, мой дорогой Фантен, жму Вам руку. Искренне преданный Вам

Эдуард Манэ

Рассчитывайте получить каталог, хотя его и трудно достать.

В день моего прибытия в Мадрид я познакомился с одним французом[8], который имеет дело с искусством и знал обо мне. Итак, я не одинок.



Эдуард Манэ. Олимпия (1863)

„Мотивы отдельной выставки“[9]

Предисловие к каталогу

С 1861 г. Манэ выставляет или пытается выставлять[10]. В этом году он принял решение показать публике непосредственно всю совокупность своих работ.

При своем дебюте в Салоне Манэ получил почетный отзыв[11]. Но в дальнейшем он видел себя слишком часто отвергнутым жюри[12], чтобы не притти к мысли, что если новые поиски в искусстве означают борьбу, то, по крайней мере, нужно сражаться равными средствами, т. е. иметь возможность показать то, что делаешь.

Без этого художник слишком легко оказался бы заключенным в круг, из которого нет выхода. Он вынужден был бы нагромождать свои картины в штабеля или свертывать их в руло на чердаке.

Допущение в Салон, поощрение, официальные награды, говорят, являются действительно патентом на талант в глазах части публики, с этого момента предубежденной за или против принятых или отвергнутых художественных произведений[13]. Но, с другой стороны, художника убеждают, что именно непосредственное впечатление этой самой публики является причиной неблагосклонного приема, оказываемого различными жюри его полотнам.

В этом положении художнику посоветовали ждать.

Ждать чего? Чтобы не было больше жюри?

Он предпочел решить этот вопрос непосредственно с самой публикой.

Художник не говорит сегодня: приходите смотреть работы без недостатков, но—приходите смотреть искренние работы.

Эта искренность придает произведениям характер протеста, в то время как художник стремился лишь к тому, чтобы выразить свое впечатление.

Манэ никогда не желал протестовать. Наоборот, это против него, ничего неожидавшего, поднялись протесты[14], так как существует традиционное обучение формам, приемам, видам живописи, и так как люди, воспитанные в этих принципах, не признают больше никаких других. В них они черпают свою наивную нетерпимость. Вне их формул ничто не может иметь значения; они превращаются не только в критиков, но и во врагов, и притом во врагов активных. Показывать свои ра-

боты для художника—это вопрос жизни, sine qua non [15], так как бывает, что после нескольких осмотров привыкают к тому, что поражало, или, если хотите, шокировало. Мало-помалу начинают понимать и допускать.

Время само воздействует на картины, незаметно сглаживая их, расплавляя их первоначальные резкости.

Выставлять—это находить друзей и союзников в борьбе.

Манэ всегда признавал талант там, где он имеется, и никогда не собирался уничтожать старую живопись или создать новую [16]. Он просто стремился быть самим собою, а не кем-нибудь иным.

Впрочем, Манэ встретил значительные симпатии и мог заметить, как суждения действительно талантливых людей становятся со дня на день для него более благоприятными.

Для художника, следовательно, остается лишь примирить с собой публику, из которой ему создали мнимого врага.

Май, 1867

Письмо Теодору Дюре [17]

Дорогой Дюре!

Вчера я посетил Монэ. Я нашел его расстроенным и совершенно без денег.

Он просил меня найти кого-нибудь, кто взял бы у него 10—20 картин на выбор по 100 франков за картину. Не хотите ли вдвоем сделать это дело, по 500 франков на каждого?

Само собой разумеется, что никто, и он в особенности, не будет знать, что это делаем мы. Я думал о каком-нибудь торговце или любителе, но предвижу возможность отказа.

К несчастью, нужно понимать толк в вещах, как понимаем мы, чтобы сделать, несмотря на отвращение, которое к этому можно иметь, превосходное дело и одновременно помочь человеку, полному таланта. Отвечайте мне как можно скорее или назначайте мне свидание.

Дружески

Э. Манэ

Письмо префекту гор. Парижа [18]

Г-н префект!

Имею честь представить на Вашу аппробацию нижеследующий проект декорации зала заседаний Муниципального совета новой городской ратуши Парижа:



Эдуард Манэ. Клод Монэ с семьей в саду (1874)

Написать серию композиций, представляющих „Чрево Парижа“, чтобы воспользоваться термином, сегодня уже освященным и хорошо передающим мою мысль, с людьми различных профессий, движущимися в привычной для них обстановке, словом—общественную и коммерческую жизнь наших дней. У меня будет Париж—рынок, Париж—вокзал, Париж—мосты, Париж—подземная дорога, Париж—скачек и общественных садов.

Для плафона я предлагаю изобразить галлерею, по которой проходили бы в соответствующих движениях все современники, которые в общественной жизни содействовали или содействуют величию и богатству Парижа.

Примите уверение. Эдуард Манэ,
живописец, рожден в Париже, 77, ул. Амстердама.

Письмо Антонину Прусту [19]

Вот, милый друг, уже три недели, как твой портрет находится в Салоне, плохо выставленный на сечении стены, около двери, и еще хуже оцениваемый. Но это мой жребий быть третированным, и я принимаю философически это обстоятельство. Никто, однако, не поверит, мой милый друг, как трудно поместить на полотне одну фигуру и концентрировать на этой единственной и одинокой фигуре весь интерес, сохраняя ее полной жизни. Написать две фигуры, которые черпают свою привлекательность в парности персонажей, покажется наряду с этим детской игрой. А помнишь портрет с шляпой, где все, как утверждали, было синим? Хорошо, я их ожидаю. Я этого сам не увижу. Но после меня признают, что я видел правильно и думал правильно. Твой портрет—вещь прежде всего искренняя. Помню, как если бы это было вчера, в какой быстрой и общей манере я написал перчатку в обнаженной руке. И когда ты мне сказал в этот момент: „Прошу тебя, ни одного штриха больше“, я почувствовал, что мы были в столь совершенном согласии, что я не мог удержаться, чтобы не обнять тебя. Ах, лишь бы впоследствии не явилась фантазия влепить этот портрет в какую-нибудь публичную коллекцию [20]. Я всегда чувствовал ужас перед этой манией нагромождать произведения искусства, не оставляя просвета между рамами, как размещают последние новинки на полках модных магазинов.

Поживем—увидим. Пусть решит судьба.

Твой Эд. Манэ.

ЭЖЕН БУДЕН

1824 — 1898

ЭЖЕН БУДЕН

Буден, замечательный французский пейзажист, служит одним из звеньев, связывающих живопись барбизонцев с нарождающимся импрессионизмом.

Буден происходит из семьи моряков. Художник родился в Гонфлере, маленьком, живописно расположенном местечке, на берегу моря, в Бретани. После отставки отца семья переселяется в Гавр. Буден работает с детских лет в магазине писчебумажных принадлежностей, рисуя все свободные минуты; в этот магазин приезжие художники давали натягивать холсты и застеклять свои рисунки; на этой почве завязывается знакомство Будена с Тройоном, Милле и другими художниками, обратившими внимание на рано сказавшийся талант мальчика; своими советами они содействовали его художественному росту. Муниципалитет гор. Гавра назначает Будену трехгодичную стипендию, позволившую художнику, не зная материальной нужды,

работать в Париже и провинции. Возвратившись затем в Гавр, Буден много путешествует, делая многочисленные этюды берегов Бретани и Нормандии. Буден впервые выступает в Салоне в 1859 г. В 1863 г. ему отказывают в приеме, и он участвует в знаменитом „Салоне отверженных“ 1863 г. (см. Манэ). В дальнейшем жизнь Будена протекает без каких-либо осложнений; художник много путешествует, работает в Голландии, Венеции, постоянно возвращаясь к своему родному Гонфлеру, любимой Бретани.

Как художник Буден сформировался в среде барбизонцев; с первых лет своей практики он усваивает систему живописи пленера; этюд с натуры играет ведущую, доминирующую роль в живописи Будена; в своих заметках он не устает подчеркивать значение, преимущества подобного метода работы. Любимым „сюжетом“ Будена является передача неба и моря; им он посвящает бесконечное количество произведений; пустынное или покрытое парусами море—вот наиболее типичная тема его живописи; жизнь рыбаков, ловля и привоз рыбы, рынки являются для Будена не менее притягательным мотивом; вместе с тем он весьма охотно пишет побережье моря, пляжи, усеянные фигурами отдыхающих и купающихся в Трувилле, в Довилле—картины, в которых отражается нарядность богатого буржуазного общества эпохи Второй империи.

С самого начала Буден стремится в своей работе к полнейшей искренности, правдивости. Он хочет точнейшим образом передавать свои впечатления. Особое внимание он обращает на передачу воздуха, света; на своих ученических работах, посвященных изображению облаков, громоздя-

шихся над гладью воды, Буден отмечает не только место, число, но и час их написания, отмечает состояние атмосферы. В противовес черноте академических полотен, на смену коричневатой живописи барбизонцев, Буден стремится к светлой живописи, где доминируют легкие, серые тона, мягко сгармонированные, оживленные несколькими пятнами более интенсивной краски. С самого начала Буден избегает черноты теней, заботится о передаче прозрачных далей, глубины воздуха.

В Гавре происходит сближение Будена не только со своими учителями Тройоном, Милле, но и с Клодом Монэ, которого можно рассматривать как „ученика“ Будена. Буден имел, несомненно, большое влияние на развитие Монэ; последний не раз подчеркивал это значение, подписывался иногда „ваш ученик и друг“. Можно также говорить и об обратном влиянии Монэ на Будена. Монэ, более решительный, одаренный ярким, живописным темпераментом, способный к анализу своих художественных приемов, толкал своей практикой Будена на логическое продолжение начатого им пути.

Таким образом, в искусстве Будена реалистические тенденции барбизонцев перерождаются постепенно в импрессионистические установки; мы видим, как акцент с изучения и передачи природы переносится на передачу, возможно более искреннюю и непосредственную, своих впечатлений от природы. Эта эволюция не случайна, в ней отражается общая эволюция идеологии буржуазии на данном этапе (см. ниже: Клод Монэ).

Свою историческую роль прекрасно сознавал и сам Буден. Вот что говорит он по этому поводу в небольшой автобиогра-

фии, посвященной главным образом рассказу о первых годах его художественной деятельности:

„Я вошел в дверь, которую с силой растворил Ионкинд. Я имел, быть может, и свою долю влияния в движении, которое направляет живопись к изучению света, пленера и к искренней передаче эффектов неба. Если многие из тех, которых, подобно Клоду Монэ, я имел честь вывести на их дорогу, и увлекаются их личным темпераментом далее,—они все же не откажут мне в некоторой благодарности, как и я сам обязан тем, кто давал мне советы и образцы, за которыми нужно следовать".

Публикуемые ниже отрывки из дневника Будена интересны разбросанными в изобилии замечаниями, где художник говорит о своих усилиях добиться наибольшей правдивости в передаче своих впечатлений, где он упоминает о своих живописных приемах, исканиях. Отдельные штрихи, разбросанные то здесь, то там, дают в общем достаточно полную картину творческого метода Будена. Интересны замечания Будена о художниках, своих современниках. В двух словах Буден часто дает выпуклую характеристику художественных приемов того или иного автора.

Отметим повышенный интерес Будена к барбизонцам, его отзыв о Гварди, в живописи которого он усмотрел родственные черты.

Б. Терновец

Из записной книжки [1]

Нужно писать для самого себя. Стараться удовлетворить самого себя. Отдаваться вдохновению.

Все, что написано непосредственно, на месте, всегда имеет силу, мощь, живость мазка, которых не находишь более в работе в мастерской.

Пастух овец в Плугастеле. Изучить эту прекрасную фигуру человека, опершегося на палку (помнить о „Пастухе“ Милле [2]), но изучить и прекрасный, прозрачный, полный воздуха фон и придать этому всему захватывающий характер.

Марины. Те же поиски. Писать марины только после того, как будут найдены их наиболее воздействующие стороны и их подлинный акцент.

„Веяльщицы"—то же самое; хорошенько определить характер фигур, попробовать это сделать в набросках, законченных рисунках, в пастели и акварели, пробовать, пробовать; поместить их в горячей атмосфере, как у Милле.

Тройон [3] очень деликатен. Моделировка маленькой коровы очень тонка. Мазки положены по направлению шерсти. Морда, башмаки—все это так тонко, так закончено.

Больше окутывающего воздуха, больше, наконец, мягкости. Мазок слишком жесткий для взгляда.

Даже в маленькой картине не нужно следов кисти.

Писать, всегда писать, с силой, твердостью, без колебаний. Этюд должен быть всегда полон цвета и твердо установлен. Самое существенное, чтобы все было приведено в порядок, в цвете и гармонии.

Двигать вперед свои этюды, двигать вперед, двигать. По натуре или по впечатлению.

Можно рассматривать как непосредственные этюды все сделанное на месте или написанное под совсем свежим впечатлением.

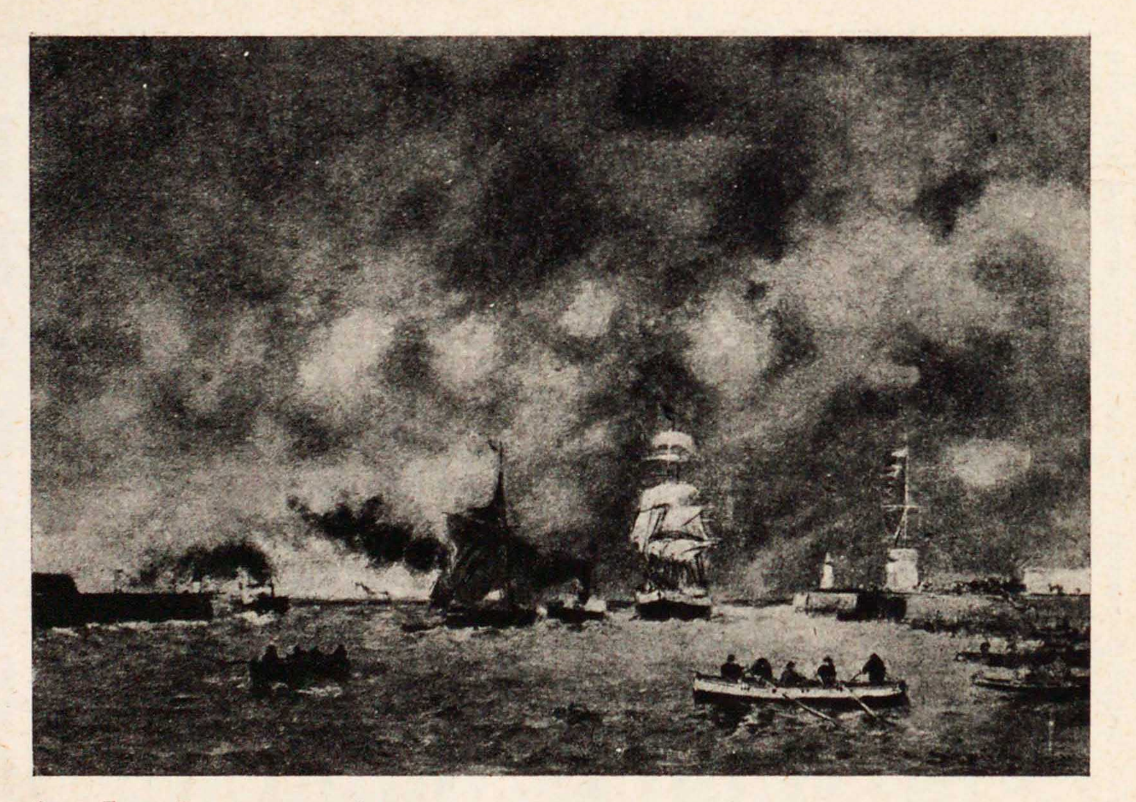
Но сколько пропускают случаев для создания прекрасных набросков, полных жизни, набросков на набережных, на берегу моря, на улицах!

Рыбный рынок. Вот целый рудник для разработки! Сколько я сделал с него набросков. Работая с прилежанием, я должен буду получить известное количество набросков с человеческими фигурами, величиной приблизительно в фут.

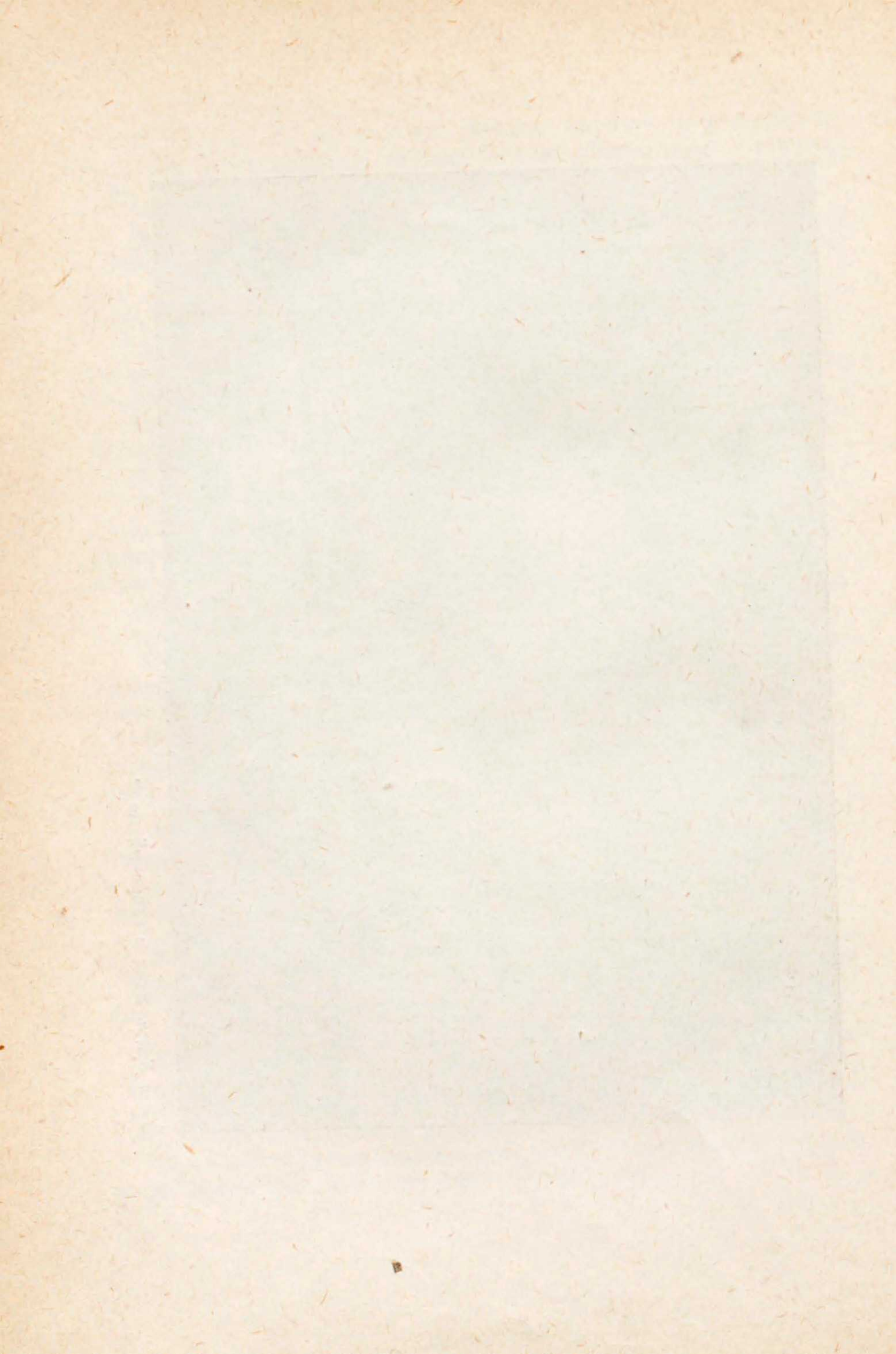
На набережных. Привоз рыбы. Сколько еще нужно продумать на месте, все равно, буду ли я делать с них наброски или же непосредственно буду писать композиции.

Рыбаки, ловцы креветок, жены рыбаков, матросы. Нужно отправиться в С.-Андрес снова посмотреть берег, покрытый галькой, попытаться найти снова настроение, грустное чувство этих стариков, которое я раньше так хорошо находил.

Выказывать чрезвычайное упорство в сохранении первого впечатления, так как оно—самое правильное.



Эжен Буден. Вход в гаврский порт



Не бояться величественных эффектов неба и моря, подходить к ним в их многообразии и силе, не заботясь об общепринятом.

Писать по впечатлению и без особых приготовлений все то, что не могло быть сделано на месте.

Три удара кисти с натуры имеют больше значения, чем два дня работы в мастерской.

Нужно, чтобы краска, рисунок, форма содействовали выражению идеи. Искусство есть средство выразить то, что почувствовал художник. Писать ради писания—печальный результат.

Разговор с Тройоном 7 апреля 1863 г. „Нужно, чтобы вы стали твердым, крепко натянутым силою воли. Больше усилий воли. Вы всё затронули, но ничего не углубили; вы—художник; у вас живость впечатления, есть жар концепции, но нужно добиваться большего. Почему вы не делаете живописи наивной, твердой, хорошо написанной, разнообразной, которая воскрешает вновь ощущение голландцев, с хорошенькими четкими фигурами в свете и тени? Ваши первые опыты были восхитительны. Но вы расслабли. Вы стали искать вещей, чуждых вашему пути. Вы потеряли время. Но настала пора снова вам взяться за дело".

— Действительно, все это правильно. Моя живопись стала вызывать подозрение, так как фигуры написаны вялыми и слюнявыми, в поисках найти движение. Нужно вернуться к этой первоначальной манере, более жесткой, но зато с большим стремлением к формам, избрать за образец Ван-де-Вельде[4] и энергично акцентировать небо.

„Вы привезли из Бретани чудеса композиции. Возьмите одну из них, бросьте ее с пылкостью на полотно, сохраняя резко выраженный характер страны. Наконец, делайте хорошо все то, что вы делаете".

Посещение Рибо[5]. Он находит превосходные места в моих этюдах. Но я то сам чувствую все то совершенство, которого я должен еще достичь. Более сильный тон, и нечто более нервное и гибкое в исполнении.

Мейссонье[6]. Пишет широко, несмотря на маленькие размеры картин. Цвет слаб. Снимает краску и вновь, с одного удара, пишет, достигая совершенства.

Диаз[7]. Пейзажи, наполненные солнцем. Местами краска тяжела,—но какая мощь эффектов!

Никогда не делать краску тусклой. Краска—цветок. Если будешь по нему снова и снова проводить пальцем, то нет больше бархатистости, очарования, изящества. И затем эти тусклые, свинцового цвета тона—нужно изгнать их навсегда.

Попытаться внести в живопись больше жара, больше блеска и силы. Искать самых живых контрастов в костюмах. В особенности рисовать—попробовать также передавать великолепные эффекты неба с каким-либо простым мотивом на море или на берегу. Соблюдать хорошо ансамбль, подходить к нему с огнем, во всех частях пропорционально. Стремиться писать плоско в смысле моделировки, но живо по цвету. Преувеличить какую-либо частность, чтобы выявить целое. Специально писать этюды кораблей и их принадлежностей. Свежо и живо, без грязи.

1865, 8 мая. Только что с выставки. Слишком сине, слишком сине[8]. Больше воздуха в группах, фигуры делать меньшего размера. Больше равновесия. Заранее обдумывать свою картину, хорошо ее взвешивать. Испробовать эффекты серых тонов, но более теплых по внешнему виду.

По выходе из Лувра. Чудесная ловкость работ Гварди[9]. Легкость их выполнения. Осознанность мазка вплоть до малейших деталей. Акцент, полный силы и мастерства у всех этих художников, которые идут к цели с такой стремительностью. Верне[10]—чудесные фигуры, такие четкие и правдивые, с их столь изученным характером. Твердость в живописи фона, вод и т. д. Стараться отныне делать подрамники большего размера, также более заботливо выполнять второстепенные фигуры. Снабжать решительно всем необходимым мои марины. Не колебаться, в особенности добиваясь повсюду сильных эффектов.

Сюжеты для проработки. Большие пляжи с разрозненными фигурами; не искать сюжета, как я это делал до сих пор. Пляжи, полные силы и крепости. Воспоминание о Гварди с акцентом, более близким природе.

22 декабря. Полный упадок бодрости. Моя живопись слишком слаба по гамме красок, мелочна, узка. Нет силы, нет смелости, нет магии. Нужно итти более смелой поступью. Нужно сбивать свои сливки.

Если бы была достаточной простая, наивная копия с натуры на маленьком кусочке холста, было бы хорошо, но нужно итти дальше этого.

Распродажа коллекции Калиль Бея. При входе—Курбэ[11], купальщица. Живопись тонкая, перламутровая, крепкая по цвету и моделировке, своеобразная по тону, ни лиловому, ни красному, ни серому. Под нею—Фромантены[12], много тонкости в цвете, серые тона, теплые и нежные, перламутровая тонкость. В целом—все крепко. Всадники очень изящны, очень выписаны. Общее впечатление—тонкое и нежное. Мало контрастов, ничего резкого. Деканы[13] тяжелы, напряжены, хотя в некоторых вещах очень сильны по свету. Руссо[14] достигает высокого совершенства. Хорошо выбранные маленькие пейзажи, теплые, золотистые, даже в светлосером тоне. Небо—хорошо держится, крепкое, глубокое.

Делакруа[15]. Сила величественной краски. Мощные акценты. Его картины всегда так хорошо объединены. „Епископ льежский“[16] полон прекрасных деталей, голов, движений. Однако эта картина по своей фактуре уже немного для него устарела и не обладает всеми качествами, которых он с тех пор добился.

Красивый Буше[17], но несколько неряшливо написанный; его нельзя поставить рядом с этими крепкими мастерами.

Делакруа и Руссо идут здесь в первом ряду.

Вывод: искать в картинах, очень тонких, этого изящества небес, пляжей. Попробовать картины жемчужного тона или полные влаги воды, туманные дали, деликатно написанные фигуры. Но сколько времени требует все это, и как мало времени можем мы уделять каждой вещи, мы, несчастные, находящиеся в нужде, толкаемые вперед слишком быстро.

В картине должен поражать не один какой-либо кусок, но целое; отдельный кусок недостаточен, чтобы простить несовершенное целое.

Только рефлексы устанавливают расстояние одного плана от другого.

По мере увеличения вашей картины, увеличивайте интенсивность тонов.

Один тон верен лишь относительно своего соседнего тона. Абсолютная чистота тона не существует.

1887. Немного и хорошо. Не тратить зря времени, как в

прошлые времена. Хорошо наблюдать, извлекать из природы все, что из нее возможно извлечь.

Света прежде всего! Искать его сияние, его блеск, сгущать свет, следовать за ним в его пылании.

Картины, невызывающие ощущения,—неудачны. Нужно пренебречь ими или уничтожить их.

Прочность, солидность—условие хорошего качества. Всегда крепко моделировать при помощи света, с силой, чтобы живопись не становилась переутонченной.

Стремиться к полному цвету, не впадая в темноту. Попробовать написать кусок в тени. Делать так, чтобы всегда была гамма изящных тонов, если нельзя,—то сильных тонов.

Больше порыва, огня, увлечения. Бросать краску во всем ее блеске, массою.

Вялость—вот порок, которого нужно избегать!

Салон, 1 мая 1887 г. Искать колористических сторон природы, сильных эффектов, больше писать одноцветное небо.

Писать для себя.

Возвратиться к простым небесам, простым, гладким, без излишнего наложения красок.

Пятен, пятен, меньше моделировки!

Всюду законченность, ничего неряшливого.

1887 г., конец мая. Еще в Париже. Троицын день. Не работал все последнее время.

Испытал невероятную расслабленность нервов как результат упадка духа. Больше не знаешь, способен ли что-либо сделать. Конечно, мои полотна слишком серы, слишком материальны. Но они, несмотря на недостатки, довольно хороши, как красочная материя.

Толкаемый примером Милле и других, я хочу поднять все это одной зарубкой выше. Есть, правда, воздух, есть даже свет то здесь, то там, но нужно всего этого больше.

Перед природой нужно приучиться к размышлению.

Писать небеса, мощные, глубокие, туманные, легкие, под ними кусок земли или корабли, но чтобы это было величественно, идеализированно, как я это вижу в момент просветления, который снизошел на меня.

Буду ли я думать об этом при писании? Это нужно сделать. Сгущать природу, как я это часто пробовал. Производить впечатление на зрителя всей манерой картины.

КЛОД МОНЭ

1840–1926


MF

КЛОД МОНЭ

Клод Монэ род. в 1840 г. в Париже, детство проводит в Гавре. В Гавре он начал делать карикатуры, продавая их в одной писчебумажной лавочке. Его карикатуры видит Буден и обращает на него внимание. От Будена Монэ получает первые уроки живописи. В 1857 г. Монэ покидает Гавр и едет в Париж. После двухлетнего пребывания в Африке возвращается в Гавр, где знакомится с Ионкиндом. Уже дружба и восхищение Монэ Буденом и Ионкиндом и первые письма, которые Монэ пишет Будену, говорят о нем, как о художнике-реалисте; потому понятно, что когда в 1863 г., вернувшись в Париж, Монэ поступил в мастерскую Глейра (Gleyre), он не мог удовлетвориться академическим преподаванием последнего. Монэ вместе с бывшими в то время в мастерской Глейра Базилем, Ренуаром, Сислеем пишет модели, стараясь быть как можно ближе к природе, в то время как Глейр рекомендовал своим ученикам работать по воспоминанию

и ориентироваться на античность. Монэ совместно с товарищами вскоре покидает мастерскую Глейра. Впервые выставляет он в Салоне свои произведения в 1865 г., обращая на себя внимание некоторых из критиков.

Творческий метод Монэ до 1870 г. должен быть определен как реалистический. Центральным произведением этого времени является „Завтрак на траве“, в котором он ставит ряд принципиально новых задач. Изобразив своих друзей в лесу Фонтенбло, Монэ избежал нарочитой классической композиции, которую можно видеть в „Завтраке на траве“ Манэ (композиция последнего взята у Рафаэля). Новым в установках Монэ было писание в пленере, отсюда, при соблюдении общих локальных цветов, то особое внимание, которое обращал Монэ на рефлексы. Характерны и портреты Монэ этого времени, где он отказывается от традиционно-статистического изображения и дает фигуры в движении. Он избегает нарочитой позировки, стремится передать „естественное“, как бы „случайное“ движение.

В 1870—1871 гг. Монэ едет в Голландию и Лондон. Начиная с 1872 г., мы видим, как у Монэ все больше внимания уделяется передаче общего впечатления от природы, передаче воздуха и света. В 1873 г. Монэ пишет картину „Впечатление. Восходящее солнце“, которую выставляет вместе с произведениями своих товарищей (Писсаро, Сислей, Сезанн и др.) в 1874 г. у фотографа Надара в Париже. По названию этой картины („Impression“) критика того времени окрестила и все направление. Однако следует заметить, что импрессионизм Монэ переживает несколько стадий. В своих ранних импрессионистических произведениях

Монэ стремится пассивно фиксировать природу, передать интимное ощущение ее. Характерно, что излюбленной тематикой Монэ становится пейзаж. И если он в пейзаже дает фигуры, то старается их слить с природой, не выделять их и дать только как поверхности, отражающие световые лучи („Сирень на солнце“, 1872, Гос. МНЗИ). Он строит свои картины на утонченных красочных нюансах, избегая резких контрастов красок, причем и тени дает цветными. Очертания предметов стираются; особое внимание уделяется рефлексам.

В дальнейшем в творчестве Монэ видно усиление двух тенденций—аналитической, с одной стороны, и декоративной—с другой. Аналитическая тенденция главным образом сказывается в том, что Монэ все четче и четче ставит опыты над изменениями локального цвета предмета в зависимости от того или иного освещения. Об этом он и говорит в одном из приводимых ниже писем. Он пишет один и тот же вид иногда до 20 раз, он улавливает мельчайшие изменения света, меняя холст каждые полчаса (см. серии „Стога“, „Руанские соборы“ и пр.). Особое внимание Монэ уделяет и закону дополнительных цветов Шеврейля. Однако наряду с научностью и рационалистичностью, которые все более внедряются в творческий метод Монэ, мы видим усиление декоративных тенденций. Действительно, в таких произведениях, как „Ненюфары“ (1890) или „Поле маков“ и др., видно, как цвет уже не служит для передачи света и воздуха, а выступает как самостоятельное пятно; гамма красок становится контрастной, появляются резкие сопоставления пятен; картина приобретает более плоскостный характер, она как бы пред-

назначена для украшения стены. Неслучайно, что Монэ в Живерни, куда он переехал в 1886 г., создает искусственный сад, который цветет круглый год, с бутафорскими прудами и мостами. Он пишет теперь нарочито „красивую“ природу, пишет наиболее яркие, красочные пейзажи. Он делает этюды в своем саду и затем в мастерской пишет серию панно громадных размеров—„Ненюфары“, которую он закончил незадолго до смерти (таким образом, здесь мы уже видим и отказ от пленера).

Н. Яворская

Творчество Монэ, воплощавшего в своих исканиях развитие новаторских тенденций импрессионистов, выпукло отражает специфические черты всей школы, ее достоинства и недостатки. Монэ—один из самых разносторонних импрессионистов, он первый ставит ряд художественных проблем, вошедших в канон всего направления. Однако отвечая на вопрос: как разрешал их Монэ, следует вспомнить об общем характере импрессионизма, искусства бедного и узкого по своим идейным устремлениям. Смена реализма 60-х годов импрессионизмом—это отражение в искусстве двух следующих одна за другой ступеней развития французской средней и крупной буржуазии в XIX в. Поворотный пункт—это Парижская коммуна 1871 г. и начало 3-й республики. До 1871 г. буржуазия ищет надежных форм своего политического господства, последовательно отвергая монархию Луи Филиппа и Наполеона III. Это период борьбы, исканий и шатаний, период, когда крупная буржуазия ищет себе союзников в лице мелкого буржуа и пытается обещаниями и террором либо привлечь к себе рабочих,

либо нейтрализовать их. После 1871 г. буржуазия находит стабилизованную политическую форму, она стремится к упрочнению своего господства, кидая крохи со своего стола мелкой буржуазии и переходя к открытой атаке на рабочее революционное движение. Буржуа чувствует себя господином, действительность завоевана, принадлежит ему. Новое мироощущение буржуазии выражается в смене реализма импрессоонизмом. Последний, в противоположность реализму с его подчеркнуто-активным отношением к социальной действительности, имеет ярко выраженный гедонистический и бездейственный характер. Импрессионисты подчеркивают свою аполитичность, самодовлеющую ценность изолирующегося от социального бытия индивида-буржуа и его отношения к миру как к средству наслаждения. Это весьма заметно в их пейзажах. Природа у импрессионистов прежде всего предмет смакования, любования внешними эффектами поверхности явлений; самодовлеющие эффекты света становятся излюбленной темой их творчества (Монэ). Так как для импрессиониста, как и и для каждого художника, его отношение к природе есть лишь иная форма его отношения к человеку, то естественно, что указанные черты особенно ярко выражены в их портретах и „ню", где внешние аксессуары одежды или моделировка кожи нагого тела превращаются в центр картины. Психология, мысли, чувства модели не интересуют импрессионистов. Это отсутствие интереса к содержанию тем не менее имеет свое содержание: человек у импрессионистов начинает превращаться в „красивую" вещь, в предмет тонко-чувственного наслаждения. Отсюда кажущаяся „телесность"

картин импрессионистов, их исключительный интерес к чувственной поверхности изображаемого. Но поскольку действительность, как было сказано, представляется импрессионистам лишенной связи и единства и, распадаясь на атомы-ощущения, превращается в видимость, в субъективное „впечатление“ („impression“), эта кажущаяся „материальность“ картин импрессионистов на самом деле в превратной форме выражает субъективистское, лишенное подлинного понимания материальности мира мировоззрение и метод живописи. Аналогичное явление в философии представляет учение Маха—Авенариуса с их постоянным подчеркиванием мнимо „опытной основы“ своей системы, скрывающим ее субъективно-идеалистическую сущность. Подобно Маху, импрессионисты демонстративно указывают на „научные основания“ своей живописи, на ее абсолютную верность правде. Однако последняя трактуется ими и теоретически и творчески как истина непосредственного ощущения, чуждого контроля практики и синтезирующего мышления. Их искусство, не идя далее оболочки явлений, становится искажением действительности, их рационализм—средством проявления предельного гедонизма.

Гедонизм, сведение до минимума роли мысли в живописи, подчеркнутое пренебрежение к „тенденции“ должны были, по мнению импрессионистов, „освободить“ искусство от всяких общественных интересов. Эта „аполитичность“ импрессионистов имеет, однако, весьма определенное и немаловажное политическое значение. Импрессионизм тесно связан с разложением буржуазно-демократической идеологии, столь характерным для конца XIX в.,

когда промышленный капитализм превращается в империализм. Прежние замаскированные методы буржуазной диктатуры не удовлетворяют империалистического буржуа, парламентарная политическая оболочка буржуазного общества оказывается для него тесной, революционный пролетариат день ото дня крепнет. В поисках новых политических форм господства буржуазия начинает с критики прежних форм, их разрушения. На смену формальному „равенству“ и „свободе“, „общественному интересу“ этой платформе промышленного буржуа середины XIX в., новые „капитаны промышленности“ выдвигают „аполитичную“ и „аморальную“, т. е. свободную от всяких, даже формальных, бумажных общественных обязанностей личность, провозглашающую свое первородство и автономию, читай, открытое, незамаскированное право на эксплоатацию. В литературе и философии этот процесс нашел свое недвусмысленное выражение в произведениях Ницше, Аннунцио, Уайльда, Пшибышевского и т. д., где буржуазно-демократические формы классового господства буржуазии подвергаются всесторонней критике и осуждению во имя новых, более совершенных открытых форм. Однако положительная „программа“, естественно, созревает лишь в годы полного расцвета империализма. На долю переходного поколения буржуазных идеологов выпадает главным образом критически-разрушительная роль, неясность же положительных идеалов позволяет им облечь тривиально-буржуазное содержание в фантастические, замаскированные формы эстетизма. Аналогичную роль исполняют импрессионисты. Но они в основном теснее связаны со средними слоями буржуа и поэтому у них

нельзя найти сознательно выраженных критических элементов. Однако разрушение устойчивых связей действительности, разложение ее на ощущения субъекта, при культировании полной автономии индивидуума, его права на наслаждение, что это по своей объективной роли, как не разрушение средствами живописи традиционных устоев буржуазно-демократического сознания и его выражения в живописи XIX в.—реализма? Ведь последний как раз тяготеет к роли поборника общественных интересов, исправителя нравов. Именно эти разрушительные стороны импрессионизма позволяют использовать его методы ряду художников, критикующих буржуазное общество с точки зрения мелкого буржуа, как Ван-Гог, Дега, в том или ином отношении примыкающих к импрессионизму, но остающихся в стороне от главного пути развития школы. Импрессионизм предшествует искусству Сезанна, характерному выразителю *сложившейся* идеологии империалистического довоенного буржуа. Монэ весьма типичен для импрессионизма в указанном плане. Его творческое своеобразие заключается как раз в том, что в его живописи наиболее яркое выражение получает противоречие между „научной" рационалистической внешностью и субъективно-чувственными устремлениями, характеризованное выше как одна из типичных черт всего направления.

В. Гриб

Письмо Э. Будену [1]

Париж, 20 февраля 1856

Дорогой Буден!

Я недавно узнал от одного торговца картинами, что он ожидает Вас уже несколько дней, и я спешу побудить Вас принять решение.

Вы не можете себе представить, сколько интересного Вы встретите, приехав сейчас в Париж. Вы должны знать, что здесь выставка новейшей живописи, которая включает произведения школы 30-х годов и которая доказывает, что мы не находимся в таком уж упадке, как обычно утверждают. На выставке около 18 картин Делакруа, которые блистательны; между ними „Барка Дон-Жуана". Салона 1855 г. [2]

Столько же работ Декана, дюжина Руссо, Дюпре; есть также 7—8 Мариля—все это прекрасные работы. В общем—это великолепно, и я не сомневаюсь в удовольствии, которое это Вам доставит. Скажу Вам, что наряду со всем этим работы Тройона [3] не выдерживают, Роза Бонер [4]—еще менее.

Приезжайте, от этой поездки Вы можете только выиграть.

Вы знаете также, что единственный хороший живописец-маринист, которого мы имеем, Ионкинд [5], умер для искусства; он совсем сошел с ума. Художники проводят подписку, чтобы позаботиться о его нуждах.

Вы можете занять, таким образом, прекрасное место.

Тройон все время мне говорит о Вас и будет очень рад Вас видеть.

Несколько ваших работ, которые у меня находятся, обратили на себя большое внимание; вокруг меня компания молодых пейзажистов, которые будут счастливы с Вами познакомиться; они к тому же настоящие живописцы.

Привозите с собой в особенности Ваши марины; хорошие работы всегда редки.

Что касается меня, надеюсь, Вы не откажете мне в небольшом наброске, на память о Вас; что до Ваших советов—Вы знаете, как я их ценю.

Жак, которому принадлежит мастерская, в которой я работаю, тоже хотел бы сделать с Вами дела. Я думаю, он может быть Вам полезным. У него громадные знакомства.

Из новостей сообщу Вам, что бешеный Кутюр [6] совершенно забросил живопись. Жалеть нечего: на этой выставке у него ряд работ; они очень плохи. Затем Вы узнаете, что я являюсь полным собственником маленького Добиньи, о котором шла речь. Он висит в моей комнате.

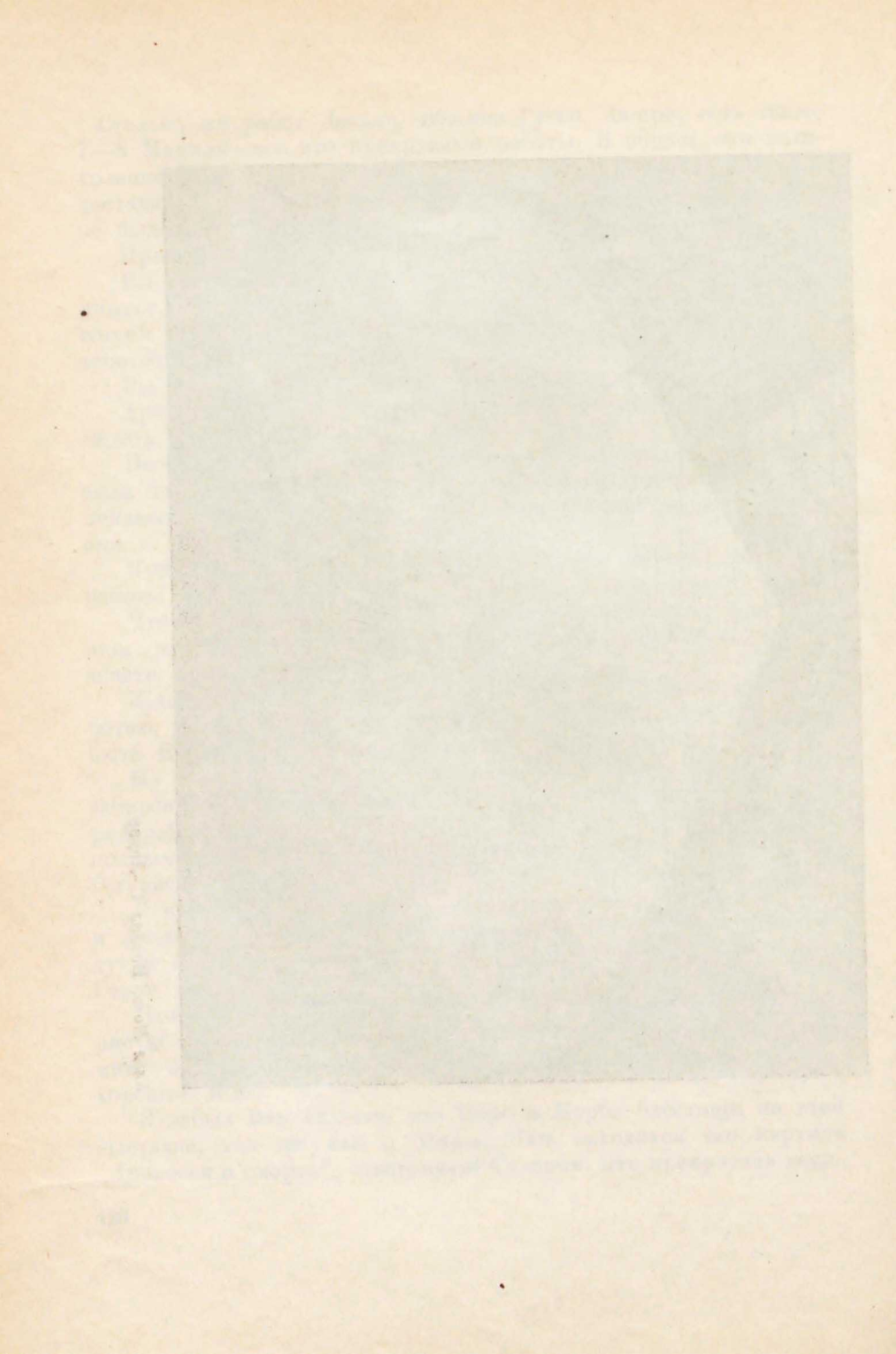
Я вижусь часто с Гюставом Матье, добрым малым; он, как и Аман Готье, поручает передать Вам тысячу вещей; они будут в отчаянии, если Вы останетесь прозябать в этом городе Гавре [7].

Что касается меня,—чувствую себя здесь весьма неплохо; рисую упорно лица,—замечательная вещь! В общем в академии [8] одни только пейзажисты; они начинают видеть, что это хорошее дело.

Я забыл Вам сказать, что Коро и Курбэ блестящи на этой выставке, так же как и Милле. Там находится его картина „Дровосек и смерть“, отвергнутая Салоном. Это прекрасная вещь.



Клод Монэ. Вокзал С.-Лазар



Я кончаю, наконец. Не бойтесь затруднить меня своими поручениями: я весь к Вашим услугам.

Отвечайте мне поскорее. В будущем между нами завяжется, если это Вас устраивает, маленькая корреспонденция, своего рода газета искусства.

Прощайте, весь Ваш

К. Монэ

Письмо Э. Будену [9]

3 июня 1859

Простите меня за то, что я еще не ответил на Ваши вопросы, но работа и этот оглушающий Париж заставляют меня забывать об обязанностях друга, но—лучше поздно, чем никогда. Обратимся к делу.

Два раза был я у Тройона; он будет рад видеть Вас. Представьте себе, два раза был я у него и не подумал спросить, когда он едет в деревню, как вы мне рекомендовали. Я думаю, впрочем, что он не уедет сейчас: у него много начатых полотен.

Приезжайте как можно скорее. Вот и выставка скоро закроется. Через две недели о ней и помину не будет. Поговаривают, что в самом ближайшем будущем закроют 1—2 зала. Но это одни слухи! Несмотря ни на что, торопитесь.

Несколько раз я виделся с г. Готье. Он будет рад Вас видеть.

Что касается выставки, я побывал там вновь несколько раз. Скажу Вам, что я думаю о некоторых работах. Я могу ошибиться, но поскольку это, кажется, Вас интересует:

Ивон поместил вторую работу; она мне кажется лучше первой, но все же это плохо. Краски черные, грязные; типы—вульгарны, все на одно лицо. Среди работ Тройона одна-две огромных размеров. „Возвращение на ферму“ чудесно, там великолепное грозовое небо. В облаках много движения, чувствуется ветер; коровы, собаки—все сделано превосходно. Есть также его „Отправление на рынок“; это эффект тумана при солнечном восходе. Это великолепно пронизано светом. „Вид около Сюреня“—удивительная широта. Кажется, что ты среди полей; там целые массы животных; коровы во всех позах, но здесь движение и беспорядок. У него на выставке много картин, и это он в этом году имел более всего успеха. Есть работы, которые я нахожу слишком черными в тенях. Когда Вы сюда приедете, Вы мне скажете, прав ли я. Прекрасная работа, кото-

рую я забыл,—собака с куропаткой в пасти. Это превосходно—чувствуешь шерсть. Особенно тщательно написана голова.

Есть собаки некоего Жозефа Стевенса[10], бельгийца; по внешности они очень натуральны, но он фиглярничает со своими тонкостями.

Большая работа Руссо „Собаки"—слишком велика. Она немного беспорядочна, лучше в деталях, чем в целом.

В общем, есть много прекрасных вещей.

Теодор Руссо сделал ряд прекрасных пейзажей.

Есть 2—3 портрета Пильса, прекрасных по широте исполнения и по общему виду...

Гамон выставил, по моему мнению, ужасные вещи—нет цвета, нет рисунка. Это претенциозное гримасничанье: словом, здесь нет никакого представления о природе.

Теодор Фрер имеет ряд восточных полотен; они великолепны; во всех этих картинах есть величие, жаркий свет, и затем все это прекрасно и в деталях и как движение.

Делакруа делал картины лучшие, чем выставленные в этом году. Это только намеки, наброски, но, как всегда, у него порыв, движение[11].

Добиньи—вот молодчина, который хорошо работает, который понимает природу.

Этот вид Виллервилля, о котором я Вам говорил,—что-то чудесное. Прямо несчастье, если Вы этого не увидите. Описывать Вам подробности—это трудно для меня, да и времени мало.

Работы Коро—настоящее чудо.

Нет ни одной сколько-нибудь сносной марины.

Изабэ сделал ужасную вещь. Детали красивы. Есть маленькие коротенькие фигурки. В общем маринистов совершенно нет, для Вас здесь открывается дорога, которая Вас далеко поведет.

Спешите. У Вас еще больше недели, чтобы посмотреть выставку.

Теперь я живу: ул. Родье, 35.

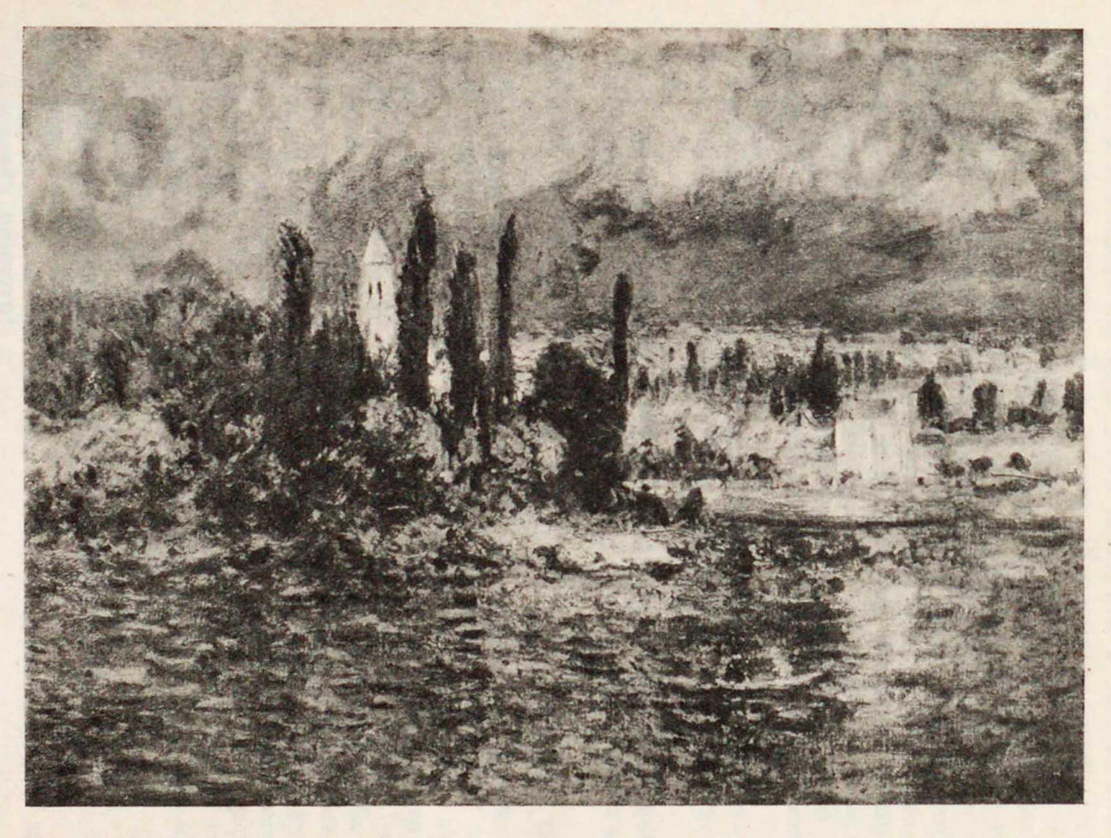
Весь Ваш

К. Монэ

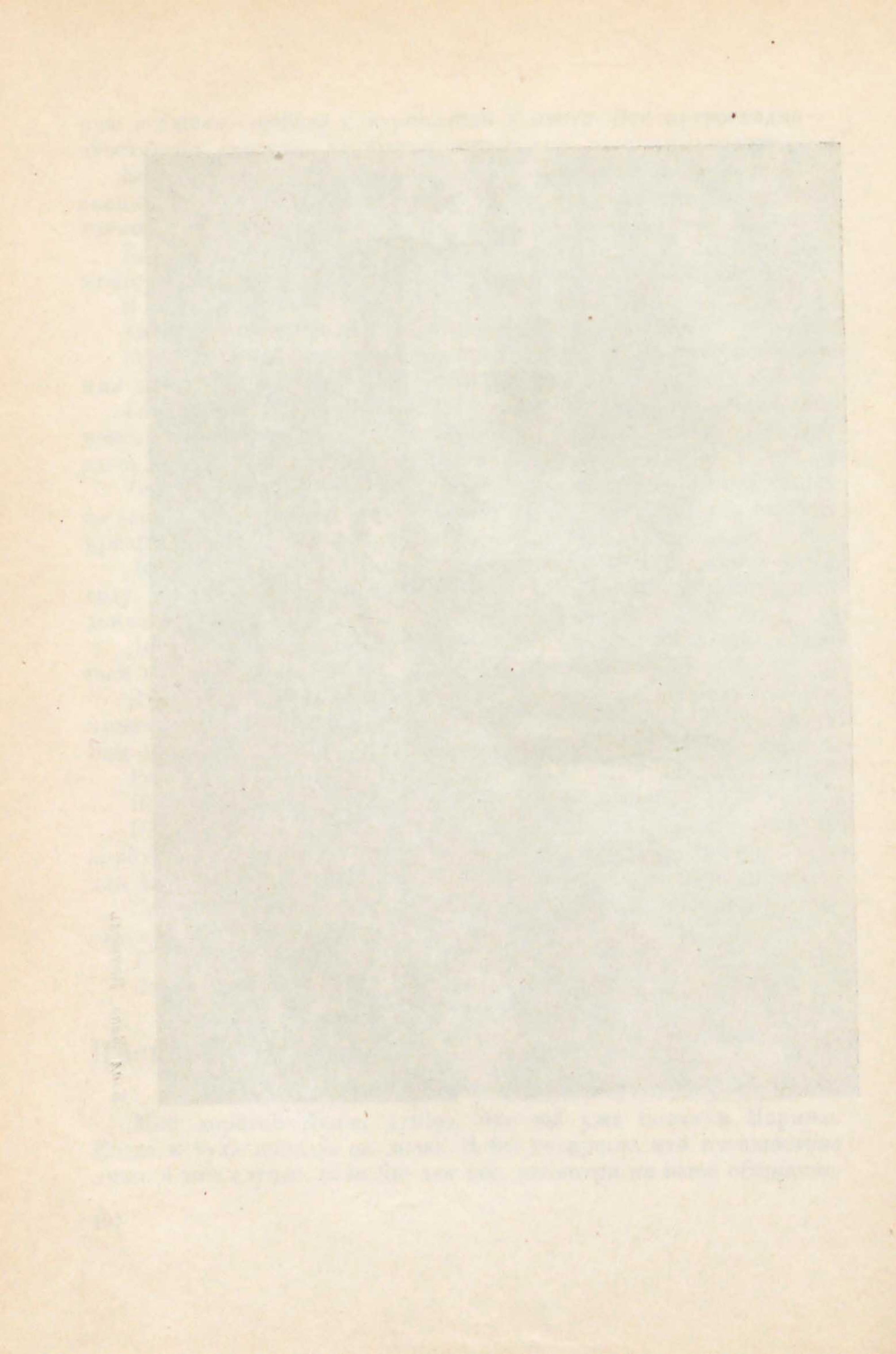
Письмо Теодору Дюре[12]

Живерни, близ Вернона, 20 марта 1889

Мой дорогой Дюре, думаю, что вы уже снова в Париже. Когда я туда попаду, не знаю. Я бы совершил это путешествие лишь в том случае, если бы для вас, несмотря на ваше обещание,



Клод Монэ. Ветейль



оказалось невозможным меня здесь навестить и доставить мне этим большую радость. Я в экстазе. Живерни чудесная местность. Я еще не работал—мы только что устроились.

У меня была масса вещей, сотни картин, и нужно было много времени, чтобы привести все в порядок. И прежде чем начать работать, мне захотелось познакомиться с местностью. Устройте себе возможность провести здесь денек. Мне кажется, о потерянном времени вы не пожалеете. Есть скорые поезда, отходящие утром из Парижа и вечером из Вернона. Пишите же, я ничего не знаю о том, что делается в Париже в области искусства. Хорошо ли проходит выставка Писсарро и доволен ли Дюран? Расскажите и о впечатлении, произведенном нашей выставкой в Лондоне.

Пожалуйста, сообщите также, кому я должен возвратить деньги, которые одолжил мне Манэ. Это мне хотелось бы знать точно.

До свидания! Если вы ко мне не приедете, приеду я в Париж.

Ваш преданный друг

Клод Монэ.

Письмо неизвестному[13]

Октябрь 1890

Я усердно работаю. Я хочу во что бы то ни стало получить серию различных эффектов освещения (стоги сена), но в это время года солнце заходит так быстро, что мне трудно за ним поспеть. У меня сейчас такой медленный темп работы, что я совсем в отчаянии, но чем больше я продвигаюсь вперед, тем больше я вижу, что нужно очень много работать, чтобы быть в состоянии передать то, что я ищу: „мгновение", прежде всего то, что окружает предметы и единство света над предметами; более, чем когда-либо, боюсь я всего того, что возникает легко, с первого раза. Словом, я все больше и больше стремлюсь передать то, что я ощущаю, и молюсь только о том, чтобы мои творческие силы еще сохранились некоторое время, так как мне кажется, что я делаю успехи (иду вперед).

Письмо министру народного образования Фальеру[14]

Париж, 7 февраля 1890

Господин министр!

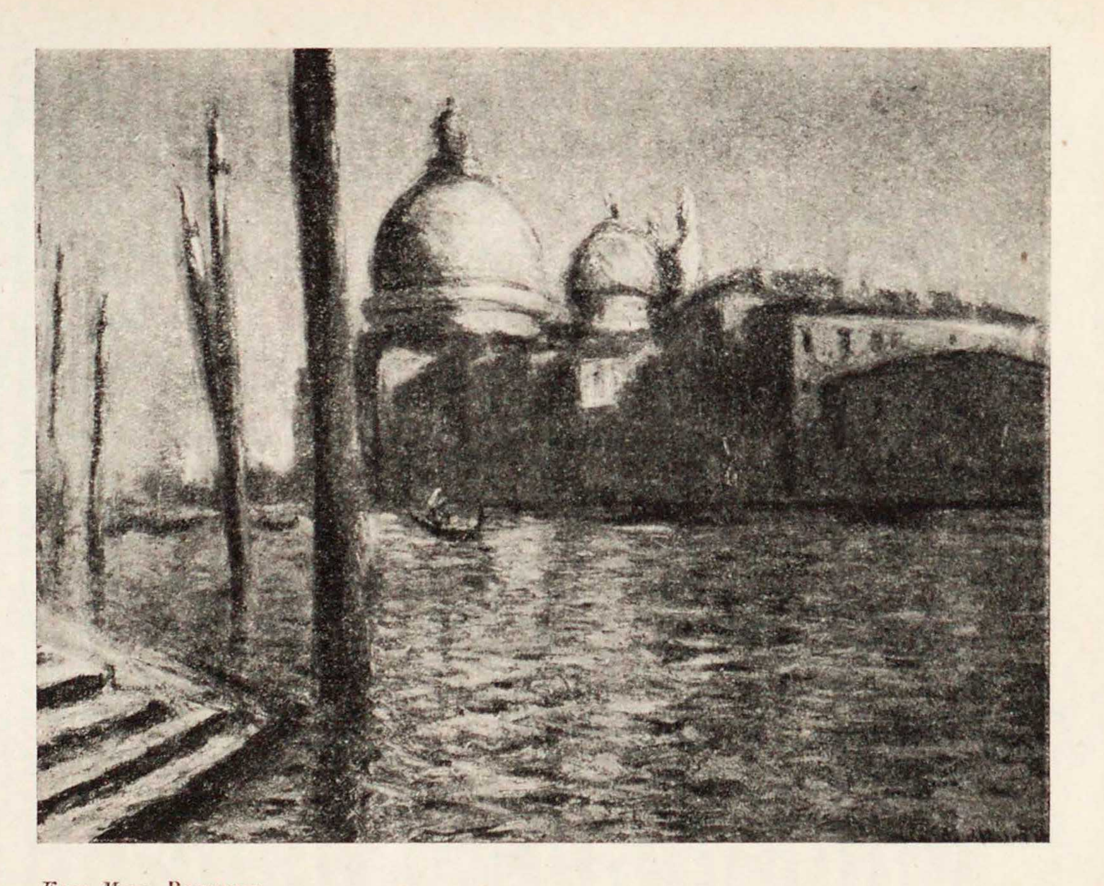
Имею честь от имени группы подписавшихся предложить в дар государству „Олимпию" Манэ. Мы уверены, что являемся

представителями и выразителями мнений большого числа художников, писателей и любителей искусства, которые уже давно признали, какое значительное место должен занимать в истории этого века живописец, преждевременно похищенный смертью у своего искусства и у своей страны.

Споры, предметом которых являлись картины Манэ, враждебные чувства, которые они вызывали, в настоящее время утихли. Но если бы снова была объявлена война против подобной индивидуальности, мы были бы не менее убеждены в значении творчества Манэ и в его окончательном торжестве. Нам было бы достаточно вспомнить—цитирую лишь несколько имен, когда-то поносимых и непризнаваемых, а сегодня знаменитых—судьбу художников, подобных Делакруа, Коро, Курбэ, Милле, их изолированность в начале их карьеры и их неоспоримую посмертную славу. По признанию большинства интересующихся французской живописью роль Эдуарда Манэ была полезной и решающей. Он не только сыграл большую индивидуальную роль, но он был, кроме того, носителем большой и плодотворной эволюции.

Вот почему нам показалось недопустимым, чтобы подобное творчество не было представлено в наших национальных коллекциях, чтобы мастер не имел входа туда, куда уже допущены ученики. Кроме того, мы с беспокойством наблюдаем непрестанное движение художественного рынка, ту конкуренцию в закупках, которую нам оказывает Америка, уход, который легко предвидеть, на другой континент стольких произведений искусства, являющихся радостью и гордостью Франции. Мы хотим удержать одну из наиболее характерных картин Манэ, в которой он выявляется, в эпоху развернутой победоносной борьбы, мастером своего видения и своего ремесла.

Господин министр, мы вручаем в Ваши руки „Олимпию". Мы желаем увидеть ее занявшей место в Лувре, среди своей эпохи, среди произведений французской школы. Если регламент препятствует непосредственному вхождению картины в Лувр, если, несмотря на имеющийся прецедент с Курбэ, раздадутся возражения, что со смерти Манэ еще не истек десятилетний период, то мы считаем, что Люксембургский музей как раз предназначен для принятия „Олимпии" и для ее сохранения до конца срока[15]. Мы надеемся, что вы захотите оказать поддержку делу, которому мы все преданы, чувствуя удовлетворение, что выполнен акт справедливости.



Клод Монэ. Венеция

Примите, господин министр, выражение моего глубокого уважения.

Клод Монэ

Беседа с Ф. Фельсом [16]

...Меня называют мастером, мною восхищаются. Чорт возьми, моя живопись дорого продается! Но я лишь художник, делающий то, что может. Цены, по которым продаются картины,— сущий позор. Каждый пачкун имеет журнал, газету, которые на него молятся. Все рассуждают и претендуют на понимание живописи, как будто нужно понимать, когда нужно попросту любить. Торговцы, выбирая мои полотна, регулярно проходят мимо лучших, не замечая их. Я знал лишь одного человека, действительно страстно любившего живопись,— это был г. Шоке [17]. „Я не нуждаюсь в объяснении, зачем и как я должен любить живопись",—говорил он. Его отговорили, когда он хотел пойти к Надару, во время нашей выставки импрессионистов [18]. В следующем году, во время нашего аукциона, я встретил его перед отелем Друо. Он купил за 100 франков одно из моих аржантейльских полотен. Нас представили друг другу, и со слезами на глазах он сказал мне: „Подумать только, я потерял целый год, я мог бы узнать вашу живопись годом раньше. Как могли меня лишить подобного удовольствия!" Дело в том, что в наше время нас судили без снисхождения. Тогда не говорили „Я не понимаю", но „Это идиотизм, это подлость"—это стимулировало нас, давало мужество, заставляло нас работать.

Издатель Шарпантье вместе с Бержера основал „Vie Moderne", журнал, энергично вставший на нашу защиту. Нашей силой была наша сплоченность, наша дружба. И затем развитие живописи имеет свою судьбу: то, что сделали мы, то же самое сделали бы другие, подобно нам. Что касается меня, то публика приняла свое решение около 1889 г., во время моей выставки с Роденом [19]. Дюран Рюэль [20], отправляясь в Америку, сказал мне: „Я отправляюсь туда делать дела и вышлю вам деньги". Но деньги не приходили. Жорж Пти принял мою живопись и организовал выставку. Эта галлерея „освятила" художника; меня приняли всерьез в этом серьезном (торговом) доме, но заслуга первой поддержки группы импрессионистов принадлежит Дюран Рюэлю.

Нет больше никого из моего поколения... Исчез Манэ, бывший нам дороже всех, и великий Курбэ, наивный гигант, вели-

колепный, полный великодушия и пыла, оптимист и немного шутник. В 1868 г. я был вместе с ним в Гавре. „Что здесь делать, чтобы развлечься?"—сказал мне Курбэ. „Не пойти ли навестить старика Дюма?" Александр Дюма-отец жил в Гавре; его жизнь из пышной стала ненадежной, он существовал, помещая свои писания в местных газетах. Я не был с ним знаком. „Я его тоже не знаю,—сказал Курбэ,—но что за важность, он меня примет". Он отправился его спрашивать: „Г-н Дюмасс?"—„Он занят".—„Когда он узнает, кто его спрашивает, он меня примет".—„О ком я должен доложить?"—„Орнанский мастер" [21]. Дюма, в своей кухне, готовил себе обед. Он прибежал, как ветер; его белые кудрявые волосы были всклокочены, рубашка распахнута, обнажая лохматую грудь. „Дюма!"—„Курбэ!" Они обнимались плача.

Сезанн приезжал в Живерни; мы работали вместе над одним и тем же мотивом. Ренуар тоже. Остаются в живых лишь Гийомен [22] и Дюре, по просьбе которых вы меня смогли увидеть, так как я не хочу больше встречать никого незнакомого.

Каждое посещение Салона обескураживает меня, наводит тоску. Я не нахожу больше живописцев. Из молодых, которых я мало знаю, время от времени я принимаю Боннара [23] и Вюйара [24]. Это прекрасные живописцы. Что касается кубистов, то я уверен, что они стоят больше их репродукций в журналах. Во всяком случае они приносят дух борьбы и открытий. Что касается меня, то я надеялся прогрессировать. Но с моими глазами нет больше возможности продолжать работать [25].

КАМИЛЛЬ ПИССАРРО

1830—1903

КАМИЛЛЬ ПИССАРРО

Камилль Писсарро, один из основных представителей французского импрессионизма, родился в датской колонии в С.-Тома (Антильские острова); происходя из еврейской семьи, он был воспитан в традициях французской культуры. Десятилетним мальчиком Писсарро приезжает во Францию для получения коммерческого образования; в 1847 г. он возвращается на родину и вплоть до 1852 г. вынужден работать как конторщик; в 1852 г. датский живописец Мельби берет его в Карабас, и только в 1855 г. Писсаро снова попадает в Париж.

Он работает здесь в свободных художественных мастерских, встречается и дружит с Сезанном, Монэ, Ренуаром, с увлечением отдается пейзажу. Начиная с 1859 г., его работы довольно часто появляются в Салоне, но в 1863 г. Писсарро, отвергнутый жюри, участвует в знаме-

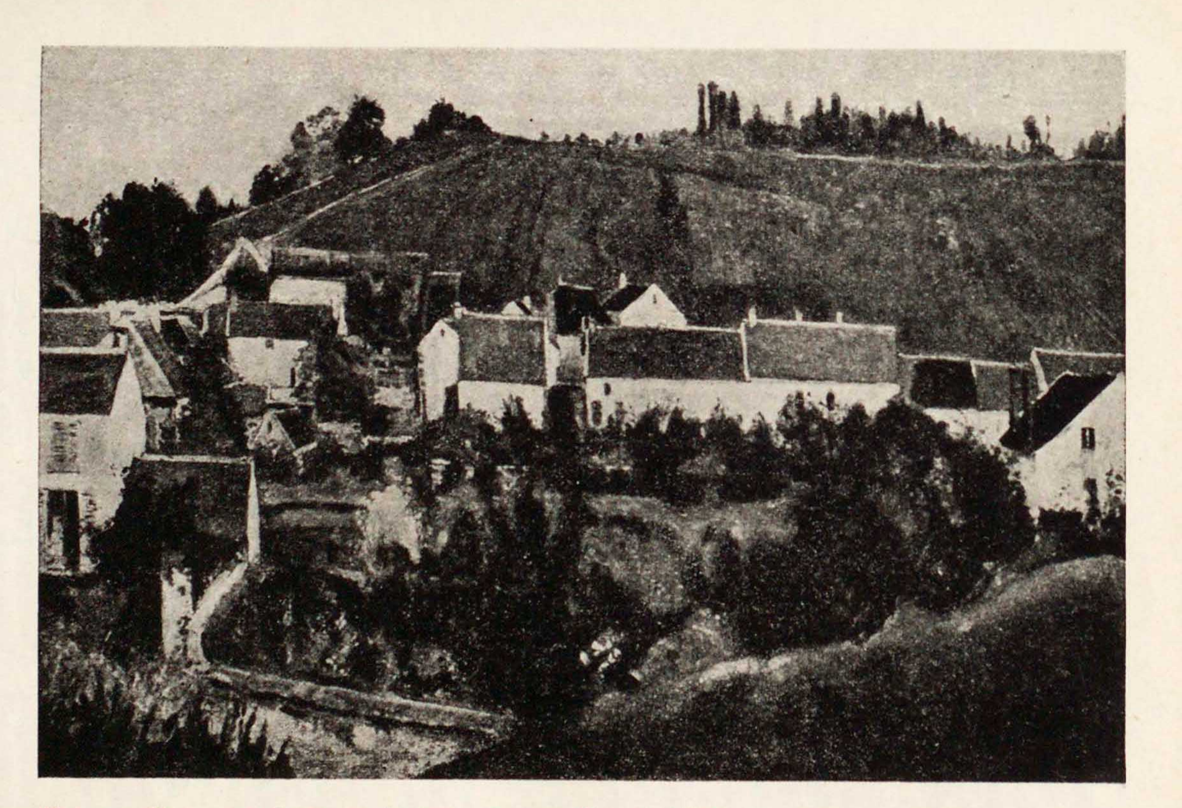
нитом „Салоне отверженных" (см. Эдуард Манэ).

Ранние работы Писсарро, с их сдержанностью колорита, выдержанного в серебристых, серых тонах, идут по стопам, проложенным Коро. Дружба с Монэ, работа на пленере ведут постепенно к очищению палитры Писсарро, к выработке им типичной палитры импрессиониста. Писсарро активно участвует в движении импрессионизма, постоянно выставляется на всех выставках группы, начиная с 1874 г. вплоть до последней выставки 1886 г.

Пейзажист по преимуществу, Писсарро живет постоянно в деревне, наезжая в Париж. До войны он живет в Лувесьенне, в 1872—1882 гг.—в Понтуазе, недалеко от Овера, с 1883 г. переселяется в Ораньи. Болезнь глаз заставила его в последние годы жизни отказаться от работы на открытом воздухе; с 1896 г. Писсарро исполняет серии городских видов—Руана, Парижа, Дьеппа и Гавра.

Писсарро—пейзажист по преимуществу, певец сельской жизни, ее простоты, размеренного ритма, постоянно возвращающегося цикла работ. Чаще, чем кто-либо из импрессионистов (за исключением, конечно, Ренуара), вводит он в пейзажи изображения фигур—крестьян, отдыхающих, работающих в поле. Эти фигуры овеяны реминисценциями Милле. Простота поз, непринужденность композиции, тишина, царящая над полями, придают картинам Писсарро из деревенской жизни настроение идиллии.

Пассивность по отношению к природе, вообще характерная для импрессионизма, с особой силой сказывается в творчестве Писсарро. Писсарро фиксирует свое внимание на анализе и исследовании средств



Писсарро. Подъем в Эрмитаж (в окрестностях Овера) (1863)

к возможно более тонкой правдивой передаче своих впечатлений от действительности.

Известная рассудочность, всегда свойственная Писсаро, делает его восприимчивым к новым техническим исканиям, объясняет его интерес к опытам Синьяка и Сейра. Писсарро увлекается теорией Шеврейля, теорией оптического смешения красок и теорией дополнительных тонов и, изменяя обычной технике импрессионизма, переходит с 1866 г. к новой манере живописи неоимпрессионизма (см. Синьяк), участвует на выставках неоимпрессионистов.

Однако это увлечение длится всего несколько лет (1886—1889); Писсарро скоро разочаровывается в технических новшествах неоимпрессионизма, усматривая их ограниченность, и переходит к прежней манере живописи, обретая снова свободу и подвижность мазка.

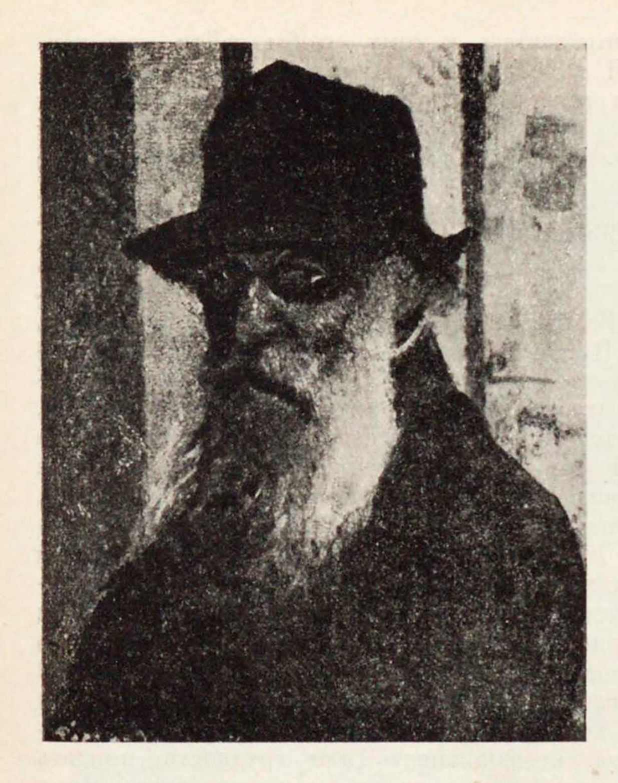
Печатаемое ниже письмо Писсарро к Ван-де-Вельде интересно именно пояснением причин его разочарования в неоимпрессионизме.

Рядом с Монэ фигура Писсарро несколько отступает на второй план, однако подлинность его исканий, простота, отсутствие позы, желание дать существенное объясняют тот интерес, который работы Писсарро продолжают сохранять.

Общественные условия, создавшие искусство Писсарро, те же, что создали и искусство Монэ (см. выше). Его искусство—выражение идеологии промышленной буржуазии в период перехода от капитализма к империализму. Рационализм, сказавшийся в творчестве Писсарро, в частности его увлечение аналитической, претендующей на научность теорией нео-

импрессионизма, стремление выработать более совершенные методы искусства, основанные на последних достижениях естествознания,—все это характерные выражения фетишизации науки в эпоху блестящих научных открытий, технических изобретений, вызвавших бурный рост производительных сил страны и породивших то иллюзорное представление о „прогрессе" культуры, „прогрессе" искусства, под знаком которого складывалось и мировоззрение импрессионистов.

Б. Терновец



Писсарро
Автопортрет (1893)

Письмо Теодору Дюре[1]

Понтуаз, 2 мая 1873

Дорогой Дюре, не ответил вам раньше, потому что был со всей семьей в Париже и получил лишь вчера ваше письмо.

Благодарю вас как за ваше ободрение, так и за хороший совет итти своим путем, не делая ложных уступок. На это я решился. Не бойтесь обмануться в Монэ—по моему мнению, это очень серьезный, очень чистый талант, хотя его мироощущение и отличается от вашего. Но все же это искусство большого мастерства, базирующееся на наблюдательности и совершенно новом мировоззрении. Это поэзия гармонии настоящих красок. Монэ—поклонник подлинной природы. Этим летом я попробую написать поле зрелой ржи; нет ничего более холодного, чем яркое летнее солнце; в пику колористам природа зимой красочна, а

летом холодна. Приготовьтесь к тому, чтобы найти мою картину очень меловой и белой. Буду думать о вас. Старый Добиньи[2], которого я встретил, согласился, что жюри было бы безумием.

Жму вашу руку. К. Писсарро

Письмо профессору Анри Ван-де-Вельде в Веймаре[3]

Руан, 27 марта 1896

Дорогой Ван-де-Вельде!

Перелистывая „Revue Blanche", я нашел в вашей отличной статье о выставке „Libre Esthétique" следующее замечание: „В будущем году неоимпрессионистам разрешат" и т. д. Среди неоимпрессионистов я нашел свое имя[4]. Считаю своим долгом, мой дорогой друг, открыто разъяснить вам свои взгляды на опыты, проделанные мной по примеру нашего друга Сера, которого мы все столь оплакиваем, в области систематического разложения красок. Я не могу согласиться с причислением меня к неоимпрессионистам, после того как отказался от систематической теории научного разложения красок с тем, чтобы обрести не без труда и упорнейшей работы то, что потерял; после того как я установил невозможность (я говорю лишь о моем частном случае) следовать своим беглым впечатлениям, придавая им жизнь и движение, невозможность следовать беспрестанной изменчивости природы, невозможность или трудность придать характерность моим рисункам, не впадая в мягкие закругления и т. д. Я должен был отказаться от всего этого, это был последний срок, я должен поверить, что не создан для искусства, напоминающего мне о „нивелировании", о смерти. Да, мой дорогой друг, о смерти! Я не нахожу в нем ни гармонии, ни выражения современной жизни.

Большая картина Синьяка, несомненно, смелый, достойный похвалы опыт, но она не убеждает меня, а совсем напротив. Я говорю откровенно то, что думаю. Представьте себе, дорогой друг, какую жалкую роль стал бы я играть, продолжая причислять себя к ним *.

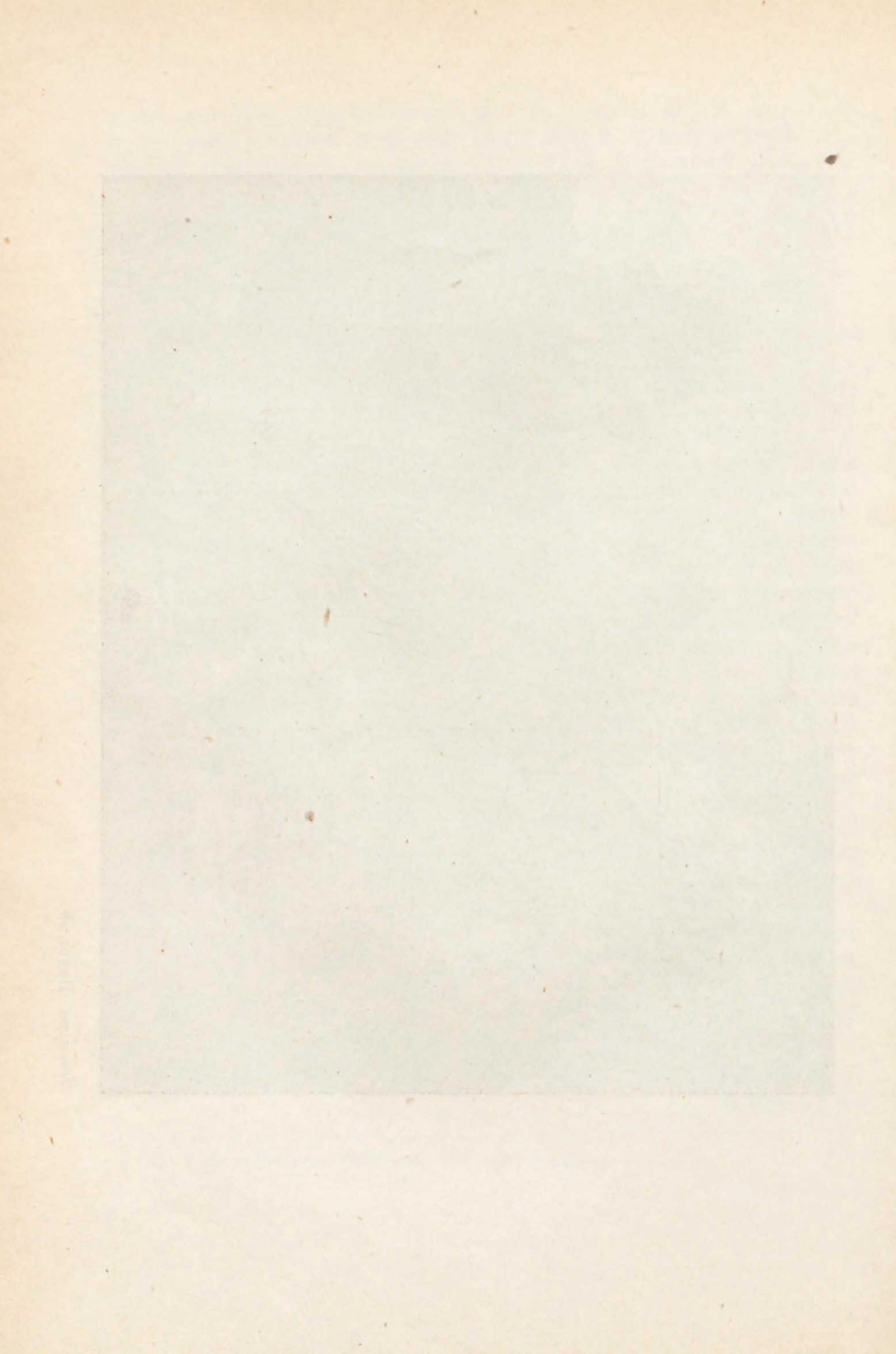
Простите мою прямоту и верьте моей к вам дружбе.

Писсарро

---

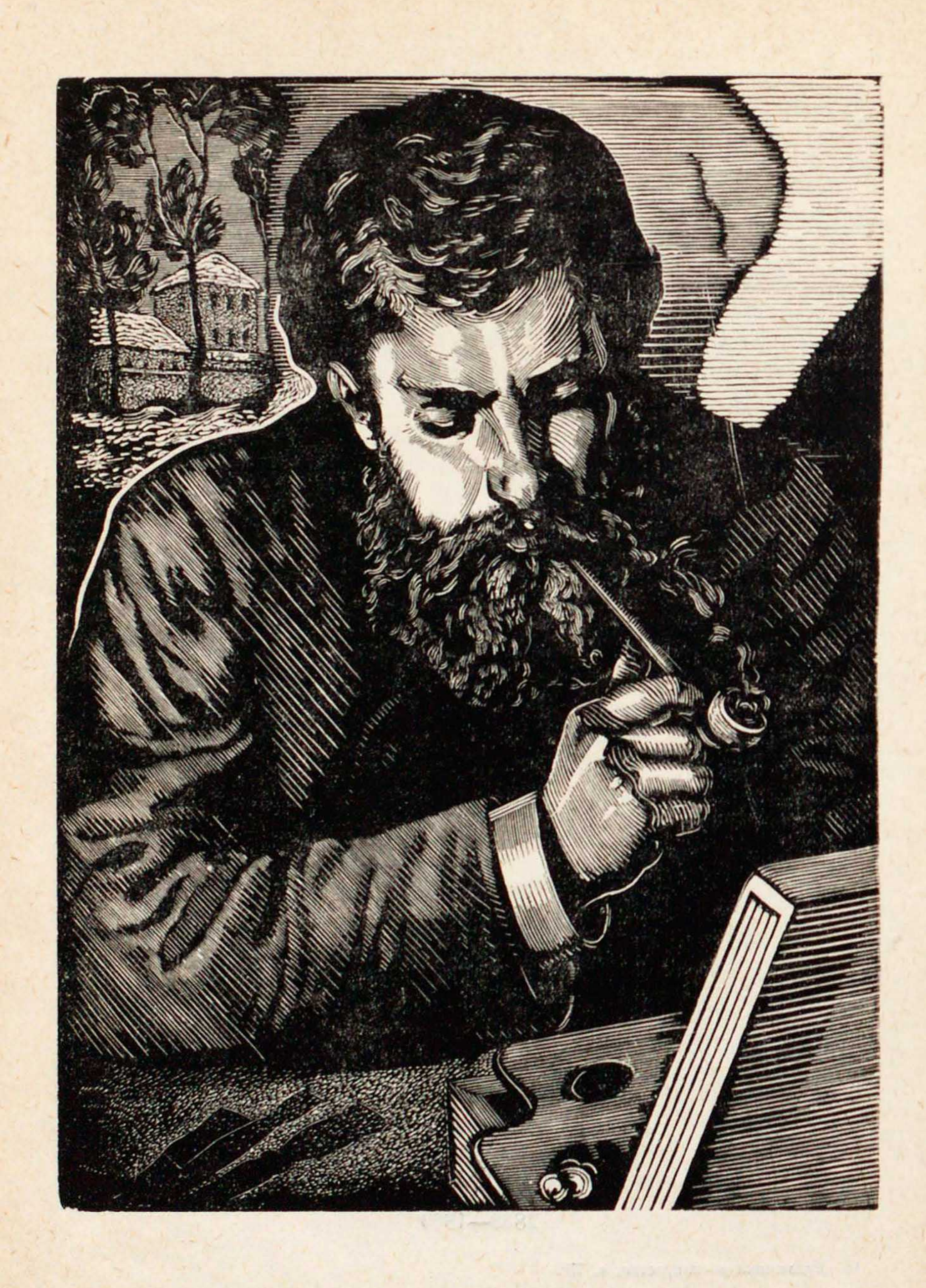
* Т. е. неоимпрессионистам. Прим. пер.

Писсарро. Водопой



АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ

1839—1899



АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ

Сислей родился в 1839 г. в Париже в зажиточной семье английского коммерсанта. Восемнадцатилетним юношей он отправляется в Лондон для усовершенствования в английском языке и изучения торгового дела. Однако сильное влечение Сислея к живописи заставляет его родителей согласиться на поступление сына в мастерскую Глейра (Gleyre), где в 1862 г. он встречает Монэ, Ренуара и Базиля, с которыми у него устанавливаются дружеские связи.

В ранних работах Сислея, показанных им в Салонах 1866, 1868 и 1870 гг., сказывается влияние Коро, отчасти Курбэ. Франко-прусская война, болезнь и смерть отца разоряют Сислея; живопись становится единственным источником существования художника. Из всей группы импрессионистов Сислей, обремененный семьей, испытывал самую острую нужду. В результате художник, постоянно выставлявшийся с

1873 г. с импрессионистами, начинает колебаться если не в своем творческом методе, то в вопросах целесообразности тактики импрессионистов, смело обособившихся от всяких официальных выставок. В этом смысле характерно публикуемое ниже письмо Сислея к Теодору Дюре.

Сислей жил постоянно в окрестностях Парижа, редко путешествовал. Его творчество—узкого диапазона; он пейзажист, певец определенного клочка земли—Иль де Франса, который он знает и любит. Изображение человеческих фигур редко встречается в его работах. Среди своих товарищей импрессионистов Сислей занимает скромное положение; это тихое, лирическое дарование. Сислею чужды аналитические поиски Монэ, побуждающие этого художника к экспериментам и техническим новшествам (работа „сериями", например), как чуждо ему и беспокойство Писсарро, не побоявшегося уже вполне сложившимся мастером примкнуть к пуантеллистам. Инициатива, решительность Монэ импонировали Сислею, покорно идущему по путям, пролагаемым Монэ.

Несмотря на то, что новаторство не является сильной стороной таланта Сислея, творчество Сислея с его теплотой чувства, свежестью, интимностью принадлежит к числу наиболее ценного, что дал импрессионизм. Его характеризуют тонкий колористический вкус, подкупающая простота, искренность, отсутствие позы. Искусство Сислея импрессионистической его стадии уже вполне сложилось к концу 70-х годов и не знает, в дальнейшем, крупных изменений. Можно лишь отметить, что мазок Сислея, несколько сдержанный и робкий в его ранних работах, становится впоследствии более свободным, декоративным.

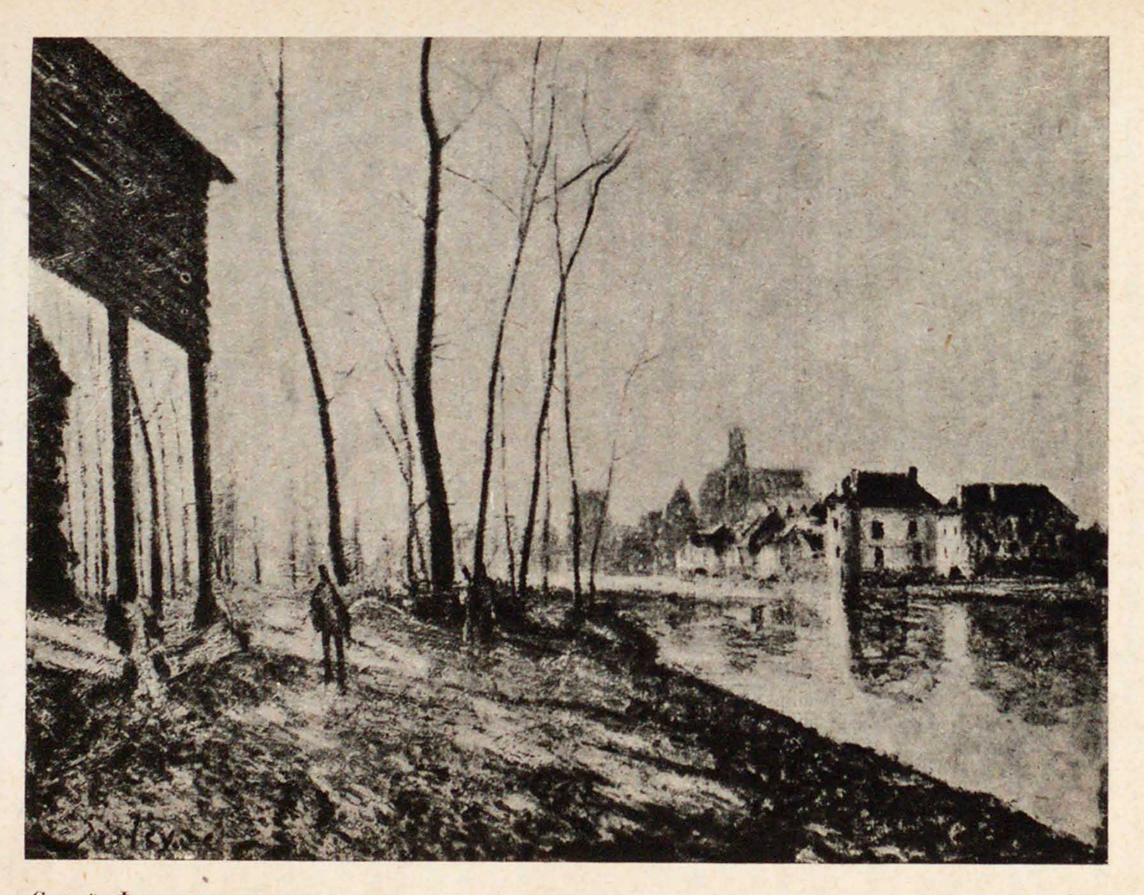
Публикуемое письмо Сислея к неизвестному адресату, запросившему художника о его творческом методе, говорит о простоте, бесхитростности подхода Сислея к природе, свидетельствует о его большой любви к пейзажу, который он передает, говорит о его лиризме (см., например, восторженное описание эффектов неба). По основным чертам своего мировоззрения творчество Сислея не выходит за пределы обычных установок импрессионизма и классовой среды, породившей эту школу.

Б. Терновец

Из письма неизвестному [1]

Писать художнику о том, что он называет своей эстетикой,— вещь довольно щекотливая, и когда меня соблазняют это сделать, я всегда вспоминаю о Тернере [2] и об одном анекдоте, который про него рассказывают.

Тернер возвращался от знакомых, где несколько художников жестоко спорили на темы об их искусстве,—каждый, конечно, находил преимущества своего творчества и в то же время старался скрыть пристрастность к самому себе значительными словами и пышными теориями. В течение всей дискуссии Тернер не произнес ни слова. Лишь на улице он заметил провожавшему его другу: „Правда, забавная вещь эта живопись“.



Сислей. Февральское утро

Прелесть картины, как вы знаете, разнообразна. Сюжет, мотив, должен всегда трактоваться простым, понятным для зрителя и захватывающим его образом.

В результате удаления излишних деталей зритель выводится на путь, предуказанный ему художником, и обращает внимание прежде всего и только на то, чем захвачен сам творящий художник. Каждая картина показывает то место, в которое влюблен художник. Этим, между прочим, и объясняется необычайная прелесть Коро [3] и Ионкинда.

После сюжета, как такового, к интереснейшим свойствам пейзажа относятся движение, жизнь.

Оживление полотна—одна из величайших трудностей живописи. Наделить произведение искусства жизнью—в этом, безусловно, одна из необходимейших задач истинного художника. Все должно быть направлено к этой цели: форма, цвет, фактура. Впечатления творящего художника должны быть животворными, и лишь такие впечатления возбуждают зрителя.

И хотя пейзажист должен оставаться господином своего ремесла, фактура, доведенная до максимума живости, должна и зрителю передавать то впечатление, которым охвачен художник.

Вы видите, что я стою за различную фактуру в пределах одной картины. Это не вполне соответствует распространенному мнению, но я считаю это правильным, в особенности если дело идет о том, чтобы передать световой эффект. Ибо если солнце делает определенные части пейзажа более нежными, оно же выделяет в то же время более резко другие. Эти эффекты освещения, доходящие в природе до впечатления почти вещественного, должны передаваться вещественно и на полотне.

Предметы должны изображаться в присущей им слиянности, иногда купающимися в свете, как это бывает в природе. Вот в этом и заключается прогресс, которого нужно добиться.

Средством должно быть небо (небо ни в коем случае не может быть только фоном). Небо не только придает картине глубину своими уступчатыми плоскостями (ибо небо, как и земля, имеет свои плоскости), оно сообщает ей также движение своей формой, тем отношением, которое оно имеет к целостному воздействию, или к композиции картины.

Что может быть чудеснее и подвижнее неба, как мы его иногда наблюдаем летом? Я думаю о темносинем небе с прекрасными белыми плывущими облаками. Какое движение, не

правда ли? Оно напоминает нам движение волн в открытом море, оно воодушевляет, возвышает нас.

Другое небо—в более поздние часы дня, вечером... Облака вытягиваются, принимают иногда форму тех борозд, что остаются за кормой корабля, форму водоворота, неподвижного среди атмосферы, будто окаменевшего, постепенно исчезающего, поглощаемого заходящим солнцем. Такое небо нежнее, меланхоличней. В нем очарование всего уходящего—и его я люблю особенно. Но я не буду рассказывать вам о всех небесах, излюбленных нами, художниками, я говорю сейчас лишь о тех, что преимущественно заключены в моем сердце.

Я подчеркиваю эту часть пейзажа для того, чтобы вы поняли, какое важное значение я ей придаю.

Доказательство этого: я начинаю картину всегда с неба.

...Художники, которых я люблю? Назову лишь современников: Делакруа, Коро, Милле, Руссо, Курбэ—наших мастеров. И в заключение всех тех, кто любит и сильно чувствует природу.

Письмо Теодору Дюре [4]

Севр, 12 марта 1879

Мой дорогой Дюре!

Я достаточно уверен в вашем дружеском ко мне расположении, чтобы надеяться, что вы придете в нужный момент мне на помощь. Несколько друзей, отчасти из дружбы, отчасти потому, что заинтересованы в моем успехе, оказывают мне помощь. Я твердо рассчитываю на ваше содействие. Я устал от этой жизни—прозябания, которую я претерпевал столь долго. Наступил для меня момент принять решение. Правда, наши выставки способствовали нашей известности и этим были для нас весьма полезны, но я придерживаюсь того мнения, что изолировать себя от других дольше не следует. Еще долго нужно ждать того времени, когда мы сможем обойтись без того престижа, который присущ официальным выставкам. Поэтому я решил снова показать свои картины в Салоне. Если я буду принят, а на это есть шансы в этом году, то я сделаю, вероятно, хорошие дела. Чтобы добиться принятия, я призываю на помощь всех друзей, мной интересующихся. Нужно добиться, чтобы я имел возможность работать и в особенности показывать свои картины в достойных условиях. На-днях я уезжаю из Севра, но остаюсь в окрестностях Парижа.

А. Сислей

ПОЛЬ СИНЬЯК

род. 1863



ПОЛЬ СИНЬЯК

Поль Синьяк, наряду с Сера, является основателем французского неоимпрессионизма. На выставке „Независимых“ 1884 г., где Синьяк был представлен 4 пейзажами, происходит его первая встреча с Сера, выставившего большую картину „Купанье“, отвергнутую Салоном. В опытах обоих художников было много общего; оба они рационалистическим путем продолжают цветовые искания импрессионистов. Их общение, совместная работа приводят к образованию в 1886 г. группы „неоимпрессионистов“, к которой примкнули Писсарро и его сын Люсьен, Кросс, Люс, Ван-Риссельберг и др. После смерти Сера, последовавшей в 1891 г., Синьяк становится главою течения и его теоретиком. Его художественная манера в общем оставалась без изменения все последующие годы; он оставался верен неоимпрессионизму, как оставался верен и основанному им в 1884 г. „Обществу независимых“, постоянным уча-

стником которого он является и президентом которого он состоит с 1909 г.

Синьяк—пейзажист по преимуществу; лишь в редких случаях он берется за фигурную композицию, как, например, в большой декоративной росписи „Во времена гармонии“, исполненной им для Народного дома в Брюсселе. Излюбленной темой Синьяка являются виды гаваней и приморских портов, которые он часто объединяет в серии. Мотивы судов, парусов, портовых сооружений позволяют ему добиваться в своих пейзажах композиционного ритма и равновесия.

Приводя в систему и последовательно развивая опыты импрессионистов, Сера и Синьяк приходят к фиксации зрительного образа путем равномерного нанесения на полотно мелких раздельных точек чистой краски, сливающихся на определенном расстоянии и создающих искомое общее впечатление; неоимпрессионисты окончательно изгоняют все серые, черные и коричневые краски, ограничивая свою палитру исключительно тонами спектра; в разрешении колористических задач новое учение базируется на теории дополнительных тонов. В системе Сера техника дивизионизма была лишь существенной частью, одним из приемов, помогавших ему путем очищения наших зрительных переживаний двигаться к достижению искусства монументального и синтетического. У Сера совершенно ясно поставлена проблема построения картины; он исходит в ее разрешении из понятий равновесия, контраста, ритма; пользуясь светом, Сера приводит видимый мир к большим, обобщенным массам; линия служит к достижению декоративно-монументальных эффектов.

Синьяк помнит о разнообразии и ши-

роте проблем, поставленных Сера, однако эти проблемы отодвигаются у него на задний план постановкой колористической и световой проблемы. Колористическое дарование Синьяка толкает его на усовершенствование дивизионистической техники. Ни у одного из неоимпрессионистов красочные гармонии не достигают подобного сияния и блеска.

Несмотря на красноречивую защиту Синьяком теории и практики неоимпрессионизма, не подлежит сомнению, что в методе неоимпрессионизма лежит нечто механистическое, суживающее. В своей эволюции неоимпрессионизм, в особенности в практике эпигонов, свелся к условному живописному приему передачи действительности, использованному большинством его сторонников как средство достичь наибольшей иллюзии света. Ясность принципа и доступность его применения сделали неоимпрессионизм популярным и обеспечили временный его успех.

Однако однообразие, „стандартность“ приема, невозможность при его помощи достаточно полного выражения душевных эмоций приводят движение неоимпрессионизма к своего рода тупику, к изживанию течения.

Неоимпрессионизм, являясь своеобразным развитием принципов импрессионизма, служит выражением тех же тенденций, однако на дальнейшем этапе. Развитие науки и техники приводит к своеобразной фетишизации науки, в частности к усилению рассудочных, наукообразных элементов в художественном творчестве. Типичным выражением этих тенденций является для периода перехода капитализма в стадию империализма неоимпрессионизм, как позднее кубизм и пуризм будут предста-

влять эти тенденции в эпоху развернутого империализма.

Синьяк остается до конца убежденным пропагандистом неоимпрессионизма. С той же последовательностью и четкостью, с которой он защищает теорию неоимпрессионизма в своих статьях, проводит он начала неоимпрессионизма и в своем творчестве.

Стойкость, непреклонность, верность принципам характеризуют Синьяка как человека. Они приводят его к враждебному отношению к официальному Салону, систематически отвергавшему новаторские установки, они делают для Синьяка особенно дорогим „Общество независимых“—этот плацдарм свободных, несвязанных рутиной исканий. С его протестующей против официального академизма позицией естественно увязываются и его демократизм, его симпатии к рабочему движению (вспомним его роспись в Народном доме в Брюсселе).

В последние годы Синьяк стоит во главе „Общества друзей СССР“ во Франции. Мы приводим ниже письмо Синьяка, характеризующее его отношение к стране строящегося социализма. Это письмо—характерный документ кризиса буржуазного общества и показатель той притягательной силы, которую приобретает борьба революционного пролетариата по отношению к выдающимся представителям западной интеллигенции.

Б. Терновец

Отрывки из книги „От Делакруа к неоимпрессионизму“[1]

Неоимпрессионистами называются художники, которые ввели и развивали с 1886 г. технику так называемого разделения (division), употребляя при этом, как способ выражения, оптическую смесь тонов и цветов *. Эти художники, уважая неизмен-

* Слова, цвет и тон (teinte и ton), которые употребляются один вместо другого, мы определим точнее, когда под цветом (teinte) будем подразумевать качество цвета, а под тоном (ton) степень насыщенности или светосильности цвета. Переход одного цвета к другому создаст ряд промежуточных цветов, а переход одного цвета к более светлому или к темному пройдет через последовательный ряд тонов. Прим. Синьяка.

ные законы искусства, как-то: ритм, чувство меры и контраст, пришли к этой технике вследствие своего стремления достигнуть наибольшей силы света, красок и гармонии, что, как им казалось, недостижимо никаким другим способом.

Убеждение в том, что неоимпрессионисты—это художники, которые покрывают свои холсты маленькими многоцветными точками,—ошибка достаточно распространенная. Позднее мы докажем это, но теперь утверждаем, что непосредственный способ работы точками не имеет ничего общего ни с эстетикой художников, которых мы здесь защищаем, ни с техникой разделения, которую они применяют.

Неоимпрессионист не пуантеллирует, но разделяет[2].

Разделять же—это значит обеспечить себе все преимущества светосильности, красочности и гармонии посредством:

1) оптической смеси красок исключительно чистых (все цвета призмы и все их тона);

2) разделения различных элементов (цвет локальный, цвет в освещенной части, их взаимодействия и т. д.);

3) равновесия этих элементов и их пропорций (смотря по законам контраста, ослабления и лучистости);

4) посредством выбора мазка, пропорционального размеру картины.

Метод, изложенный в этих четырех параграфах, управляет красками неоимпрессионистов, из которых многие применяют сверх того законы более таинственные, подчиняющие себе линии и их направления и устанавливающие гармонию и красоту порядка.

Таким образом, художник, изучив линии и краски, наверное, определяет линейную и цветовую композицию своей картины, в которой господствующие начала линии, тона и колорита будут сообразны с выбранным им сюжетом.

Неоимпрессионизм, который характеризует искание полной чистоты и конечной гармонии, есть логическое расширение импрессионизма. Приверженцы новой техники только соединили, упорядочили и развили искания своих предшественников.

Если неоимпрессионизм есть непосредственный результат импрессионизма, то он многим обязан также и Делакруа. Он есть слияние и развитие доктрин Делакруа и импрессионистов, возвращение к традиции одного вместе со всеми выгодными сторонами достижений других.

Неоимпрессионисты, как и импрессионисты, имеют на па-

литре только чистые краски. Но они совершенно отвергают всякую смесь на палитре, за исключением, понятно, смеси красок, близлежащих на хроматическом диске. Эти краски, переходящие одна в другую и освещенные примесью белил, дают разнообразие оттенков солнечного спектра и всех его тонов. Оранжевый, смешанный с желтым или красным, фиолетовый, переходящий в красный или синий, зеленый, идущий от синего к желтому, в смеси с белилами составляют единственные элементы, которыми они располагают. Но посредством оптической смеси этих нескольких красок, разнообразя их пропорцию, они достигают бесконечного количества оттенков, от самых сильных до наиболее серых. Они не только изгнали со своих палитр всякую смесь, уничтожающую цвета, но избегают еще загрязнения чистоты своих красок, происходящего от встречи на холсте противоположных элементов.

Каждый мазок, взятый чистым с палитры, остается таковым же и на холсте. Таким образом, как будто употребляя краски, приготовленные из самых блестящих порошков и из самых ценных материалов, они могут рассчитывать на то, что превосходят импрессионистов в светосильности и в колористическом отношении, так как последние грязнили и делали серыми чистые краски своей упрощенной палитры.

Недостаточно того, что техника разделения обеспечивает посредством оптической смеси чистых элементов наибольшее количество света и цвета: она еще гарантирует полную гармонию произведения умелым употреблением дозы этих элементов, их равновесием, постепенным ослаблением (деградацией) и лучеиспусканием.

Те правила, которые импрессионистами соблюдаются только отчасти и по инстинкту, неоимпрессионистами применяются всегда и с полным расчетом.

Это точный и научный метод, который не ослабляет их впечатлений, но своим руководством благоприятствует им.

Раздельный мазок[3]

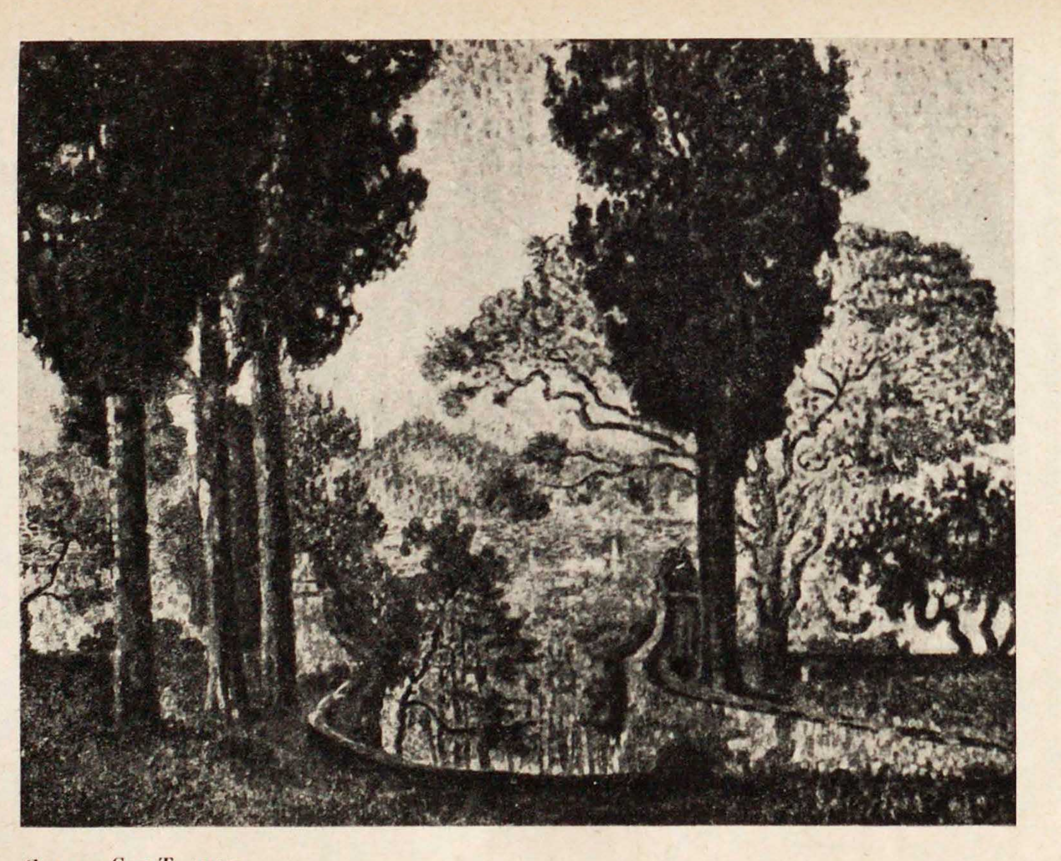
Многие, нечувствительные к результатам гармонии красок и света, видят в технике неоимпрессионистов только известный прием. Этот прием, который на самом деле стремится обеспечить результаты чистоты элементов, дозы, их уравновешивающей, и полной оптической смеси, не заключается непременно только

в работе точками, как воображают, но в работе всякими другими мазками, безразлично какой формы, ясными, не находящими один на другой, и размера, пропорционального величине картины: форма мазка безразлична, потому что он не имеет целью дать предметам иллюзию действительности, но должен верно передать различные элементы, окрашенные цветом; ясность мазка необходима, потому что она допускает верную дозу; отсутствие стушеванности необходимо, чтобы обеспечить чистоту; размер мазка, пропорциональный величине картины и однообразный на самой картине, нужен для того, чтобы на определенном расстоянии легко получалась оптическая смесь разобщенных красок и устанавливался колорит.

Каким другим способом можно отметить с точностью игру и встречу двух противоположных элементов, например качество красного, который в тени содержит зеленый, или действие оранжевого света на синий локальный цвет или, наоборот, синюю тень на оранжевом локальном цвете? Если соединять эти враждебные элементы каким-либо другим способом, помимо оптической смеси, то их смешение приведет к грязному колориту; если наметать одни мазки на другие, трудно избежать риска их загрязнения; если класть рядом чистые мазки, но не точно определенные, то невозможно будет достигнуть методической дозы, и всегда один из элементов будет преобладать в ущерб другим. Работа же раздельным мазком имеет то преимущество, что обеспечивает каждому красящему веществу наибольшую его силу и весь свойственный ему цвет.

Раздельный мазок неоимпрессионистов, дисциплина новой техники, есть тот же самый прием, как у Делакруа его штрихи, а у импрессионистов их запятые.

Эти три фактора имеют общую цель: дать краскам наибольший возможный блеск, создавая окрашенные света благодаря оптической смеси рядом положенных красящих веществ. Штрихи, запятые, раздельные мазки—это три условных равнозначащих средства, но примененных к особым требованиям каждого из трех эстетических направлений; таким образом, приемы техники идут параллельно с эстетикой и удваивают связь, так тесно соединяющую мастера романтизма, импрессионистов и неоимпрессионистов. Делакруа с его восторженным и вместе с тем мыслящим умом покрывает свой холст беглыми штрихами, которые систематично и точно разлагают краски; таким способом, благоприятным для оптической смеси и



Синьяк. Сен-Тропец

для быстрой лепки в смысле формы, он удовлетворяет свою двойную заботу о красках и о движении.

Импрессионисты, уничтожив на своих палитрах тусклые и землистые краски, должны были из небольшого числа оставшихся красок восстановить широкую гамму. Таким путем они пришли к способу работы более измельченной, чем у Делакруа; вместо романтических штрихов у них явились крошечные мазки, резво положенные концом кисти и спутанные в многоцветный клубок,—изысканная работа, очень подходящая к эстетике, полной внезапного и беглого впечатления.

До них Ионкинд, а также Фантэн-Латур [4] употребляли подобный же прием, но не доводили его до такой степени дробления мазков. Около 80-х годов Камилль Писсарро (картины Пуантуазы и Они) и Сислей (пейзажи нижнего Медона и Севра) выставили холсты, на которых мазки доведены были до последней степени дробления. В ту же эпоху в картинах Монэ можно заметить части, сделанные тем же самым приемом, наряду с легкими прокладками плоских мазков. Только позднее этот художник совсем отказался от однотонного цвета и покрывал всю поверхность своих холстов многоцветными запятыми. Ренуар также разделял элементы, но мазками более широкими, что, впрочем, зависело от размеров его холстов, и более плоскими, которые он, так сказать, наметал одни на другие. Сезанн, нисколько не заботясь о подделке натуры и о виртуозности, располагал рядом различные элементы разложенных цветов посредством квадратных чистых мазков и этим ближе подошел к методической технике разделения неоимпрессионистов.

Все упомянутые художники не придавали никакого значения форме мазка, потому что они нисколько не заботились о лепке, о выражении чувства, о подражании форме предмета. Для них мазок представлял только один из бесконечных цветных элементов, из которых слагается вся картина,—элемент, имеющий действительное значение ноты в симфонии.

Чувства печали или радости, эффекты спокойствия или движения будут выражены не виртуозными ударами кисти, но комбинациями линий, красок и тонов. Разве этот простой и точный способ выражения—раздельный мазок—не согласуется вполне с ясной и методической эстетикой художников, которые его употребляют?

Запятые импрессионистов в известных случаях играют выразительную роль штрихов Делакруа, например, когда они по-

дражают форме предмета—листве, волнению воды, всходам травы и т. д., но в других случаях, как и раздельные мазки неоимпрессионистов, они представляют только красочные элементы, разделенные, положенные рядом и восстанавливающиеся посредством оптической смеси. На самом деле ясно, что когда импрессионист хочет писать предметы однотонного и плоского вида, как-то: голубое небо, белую ткань, одноцветную бумагу, обнаженное тело и т. д., и передает их многоцветными запятыми, то роль его мазков будет выражаться в необходимости сделать поверхности более красивыми увеличиванием количества красочных элементов без всякой заботы о копировании натуры. Итак, запятая импрессионистов есть переход от штриха Делакруа к раздельному мазку неоимпрессионистов, так как, смотря по обстоятельствам, она играет роль то одного, то другого.

Точно так же мазок Сезанна имеет черту, связывающую способы исполнения импрессионистов и неоимпрессионистов.

Принцип оптической смеси—общий всем, но различно применяемый—соединяет эти три поколения колористов, которые однородными техническими средствами добивались света, красок и гармонии. Преследуя одну и ту же цель, они употребляли для достижения ее почти одни и те же средства. Средства совершенствуются.

Техника разделения—это сложная система гармонии, это скорее эстетика, чем техника. Работа точками—пуантеллизм—это только средство.

Разделять—значит искать мощности и гармонии красок, выражая окрашенный свет посредством чистых элементов и употребления оптической смеси этих чистых элементов, отделенных друг от друга и взятых в дозах, которые предписываются существенными законами контраста и деградации.

Разделение элементов и оптическая смесь обеспечивают чистоту, так сказать, светосильность и насыщенность цвета; деградация увеличивает их блеск; контраст, управляя согласованием близких и аналогией противоположных элементов, подчиняет правилам гармонии эти могучие, но уравновешенные элементы.

Основание разделения есть контраст, а разве контраст не есть искусство? Пуантеллировать, т. е. работать точками, это только способ работы, избранный художником, который кладет краски на полотно маленькими точками, чтобы избежать плохой окраски. Пунтеллировать—значит покрывать поверхность маленькими многоцветными мазками, сближенными, чи-

стыми или грязными, стараясь подражать различным оттенкам натуры посредством оптической смеси этих многочисленных элементов без всякого стремления к равновесию, без всякой заботы о контрасте.

Точка—только удар кисти, известный прием и, как все приемы, не имеет никакого значения.

Пуантеллизм употреблялся, на словах или на деле, только теми, кто, не будучи в состоянии оценить значение и очарование контраста и равновесия элементов, видит в нем средство, но не дух разделения. Такие художники пытались обеспечить себе выгодные стороны разделения и не могли их достигнуть. И, конечно, те из их работ, в которых они применили эту технику, ниже тех, которые предшествовали и следовали за периодом исканий, если не по светосильности, то, по крайней мере, по гармонии.

Это следует из того, что ими был употреблен только прием, а divina proportione [5] отсутствовала. За эту неудачу они не должны возлагать ответственность на технику разделения: они пуантеллировали, но не разделяли.

Никогда не слышали мы от Сера [6], Кросса [7], Люса [8], Ван-де-Вельде, Риссельберга [9] или от Ангран, чтобы они говорили о точках; никогда мы не видели, чтобы они были заняты пуантеллированием.

Прочитайте те строчки, которые Сера продиктовал своему биографу Жюлю Кристофу: „Искусство есть гармония, гармения есть аналогия противоположностей, аналогия подобностей тона, цвета, линии; тон—это значит свет и тень; цвет—это красный с его дополнительным зеленым, оранжевый с его дополнительным голубым и желтый с его дополнительным фиолетовым. Средство выражения—это оптическая смесь тонов, цветов и их взаимодействий (тени, следующие очень определенным законам)“.

В этих принципах искусства, тех же самых, как и принципы разделения, поднимается ли вопрос о точках?

Есть ли тут хоть малейшая черта, говорящая о пуантеллировании?

Впрочем, можно разделять без пуантеллирования.

Таков набросок Сера, сделанный с натуры несколькими ударами кисти на деревянной доске, на дне шкатулки, где художник не пуантеллирует, но разделяет, потому что, несмотря на поспешную работу, мазки ее чисты, элементы уравновешены и

контраст соблюден. И только одни эти качества, но не кропотливое накрапывание точек, устанавливают принцип разделения.

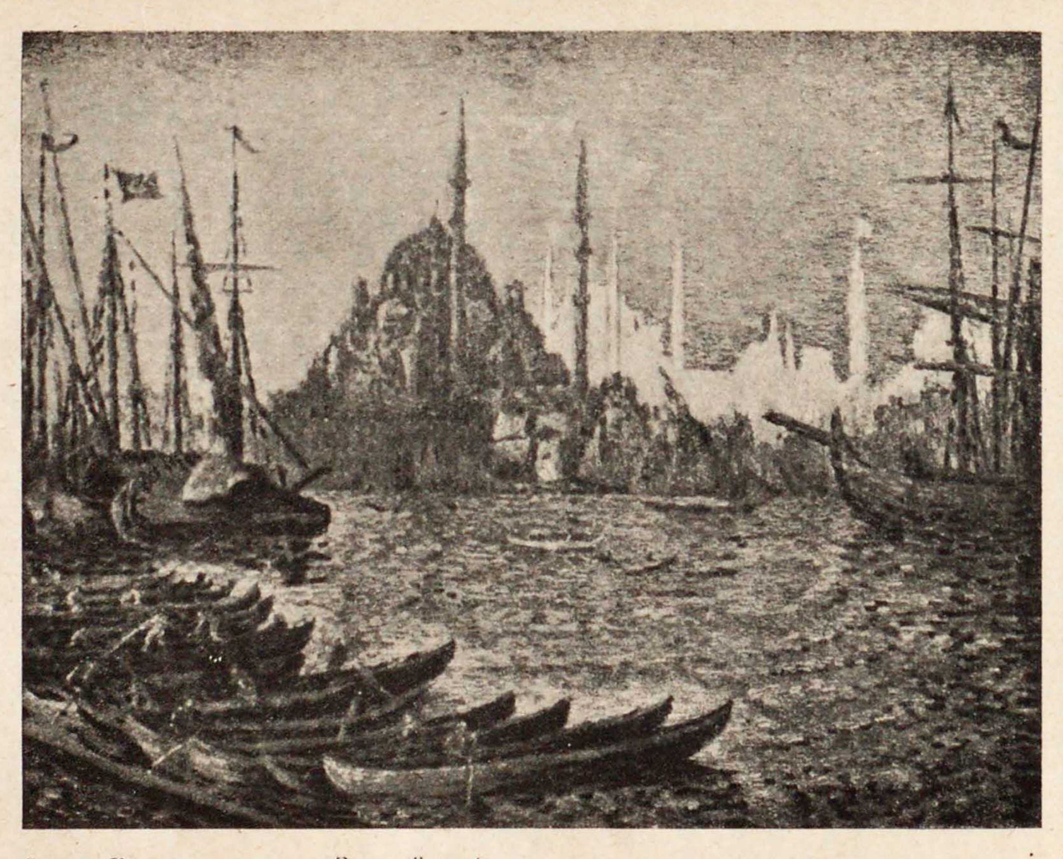
Роль пуантеллирования более скромная: оно просто делает поверхность картины более вибрирующей, но не обеспечивает ни светосильности, ни интенсивности колорита, ни гармонии, потому что дополнительные цвета, благоприятствующие друг другу и возбуждаемые, если их противопоставлять, враждебны и взаимно уничтожаются, если их смешивать, хотя бы оптически. Поверхность красная и поверхность зеленая, если они противопоставлены, возбуждают одна другую, но маленькие красные точки, перемешанные с зелеными, образуют вместе тон серый и бесцветный.

Разделение нисколько не требует непременно мазка в форме точки, которую можно применять в холстах маленького размера, но нужно совершенно отвергнуть для больших размеров. Под опасением обесцвечения величина раздельного мазка должна быть выбрана пропорционально размеру произведения. Раздельный мазок—изменчивый, живой, световой, не то, что точка,—однообразная, мертвая, материальная.

Не нужно думать, что художник, который разделяет, предается нелепой работе покрывания своего холста сверху донизу и справа налево маленькими многоцветными мазками. Исходя из контраста двух цветов, не заботясь о покрывании поверхности, он противополагает, деградирует и устанавливает пропорции различных своих элементов с каждой стороны разграничительной линии до тех пор, пока не встретит другого контраста, мотива новой деградации. Таким образом, идя от контраста к контрасту, он покрывает свое полотно.

Художник будет играть на клавиатуре красок так же, как композитор управляет различными инструментами для оркестровки какой-нибудь симфонии; он по своему желанию преобразует ритмы и размеры, уничтожает или вызывает тот или другой элемент и доводит деградацию до бесконечности.

Со всем наслаждением управляя игрой и борьбой шести красок призмы, он будет подобен музыканту, умножающему семь нот гаммы, чтобы воспроизвести мелодию. Наоборот, насколько же угрюма работа пуантеллиста... И разве не естественно, что многие художники, по моде или по убеждению пробовавшие одно время пуантеллировать, бросили потом этот унылый способ, несмотря на первоначальное восхищение им.



Синьяк. Константинополь. „Золотой рог“

Штрихи Делакруа, запятые импрессионистов, раздельные мазки неоимпрессионистов—это похожие условные приемы, назначение которых дать краскам больше света и блеска уничтожением всякой плоской окраски; это искусственные приемы художников, чтобы улучшить поверхность картины. Первые два способа—штрихи и запятые—в настоящее время приняты, но третий способ—раздельный мазок—еще не принят. Говорят, что в природе его нет, что в фигуре человека нет многоцветных пятен. Но разве там есть черное, серое, коричневое, штрихи или запятые? Черное у Рибо, серое у Уистлера, коричневое у Каррьера[10], штрихи Делакруа, запятые Монэ, раздельные мазки неоимпрессионистов—все это мастерские способы, с помощью которых эти художники выражают их собственное видение натуры. Чем же раздельный мазок более условен перед другими приемами, почему он более стеснителен? Простой окрашенный элемент—он даже в силу своей безналичности может быть применен во всех сюжетах.

И если подделываться под натуру составляет заслугу известного приема в искусстве, то мы видим, что природа рисует исключительно цветами солнечного спектра, переходящими один в другой до бесконечности, и не допускает ни одного пятна, плоско окрашенного, даже в величину квадратного миллиметра. А разве разделение не подходит лучше всякого другого способа к этой технике природы? И разве художник не отдает природе лучшую дань, стараясь, как поступают неоимпрессионисты, восстановить на полотне ее существенный принцип—свет, а не рабски копируя ее, от малейших побегов травы до самых маленьких камешков?

Согласимся же со следующими афоризмами Делакруа:

„Холодная точность—не искусство".

„Цель художника не заключается в точном воспроизведении предметов".

„Ибо, какая же высшая цель всякого рода искусства, как не эффект?"

Эффект, изыскиваемый неоимпрессионистами и обеспечиваемый ими посредством разделения,—это максимум света, красочности и гармонии. Их техника кажется наиболее подходящей для декоративных композиций, в которых, впрочем, некоторые из них несколько раз и применяли ее. Но, исключая официальные заказы, не имея стен для росписи, они ждут благоприятного

времени, когда им возможно будет осуществить свои великие замыслы, о которых они мечтают.

На расстоянии, допускаемом обычными размерами этого рода произведений, исчезнет способ работы, примененный условно, и отдельные элементы восстановятся в блестящих окрашенных светах. Что касается раздельных мазков, то они будут так же мало заметны, как штрихи Делакруа в его декорациях в галлерее Аполлона [11] или в библиотеке Сената [12].

Впрочем, время не замедлит устроить так, что раздельные мазки, шокирующие на близком расстоянии, очень легко исчезнут. Через несколько лет жирно положенные мазки утоньшатся, краски сольются одни с другими, и тогда картина будет представлять одно целое.

„Живопись нельзя нюхать",—сказал Рембрандт. Чтобы слушать симфонию, помещаются не среди медных инструментов, а в той стороне, откуда звуки различных инструментов сливаются в созвучие, желанное композитору. Конечно, может представлять интерес разбор партитуры нота за нотой, чтобы изучить работу оркестровки. Точно так же и перед картиной, писанной техникой разделения, можно сначала поместиться достаточно далеко, чтобы получить общее впечатление, а затем приблизиться, чтобы изучить игру красочных элементов, если сколько-нибудь заинтересуются этими техническими подробностями.

Если бы Делакруа мог знать все средства, которыми обладает техника разделения, он преодолел бы все свои затруднения в декоративных работах в Salon de la Paix в Hotel de Ville [13]. Стены, которые он должен был покрывать, были темны, и он никогда не достиг того, чтобы придать им блеска. В своем дневнике он жалуется, что, несмотря на все попытки, он никогда не мог передать на этих стенах того блеска, который был в его эскизах.

В Амьене есть четыре удивительных композиции Пюви де Шаванна [14]: „Офицер, несущий штандарт", „Женщина на развалинах своего дома", „Пряха" и „Жнец"; все они помещаются на пересечениях сводов, против „Войны и мира", и кажутся еле заметными от блестящего света, льющегося в окружающие их окна.

Можно утверждать, что в тех же обстоятельствах живопись техники разделения создала бы на этих панно такие красочные сочетания, которые восторжествовали бы от соседства слишком

ослепительного света окон. Даже холсты неоимпрессионистов маленького размера можно рассматривать как декоративные. Это не этюды, не станковые картины, но „образцы широкого развития декоративного искусства, которое жертвует анекдотичностью в пользу орнаментации, подробным перечнем—синтезу, монументальностью—постоянству, и сравнивает, наконец, подлинную реальность с случайной реальностью натуры", как говорит Феликс Фенеон[15]. Разве холсты, восстанавливающие свет на стенах наших современных жилищ, окружающие чистые краски ритмическими линиями и дающие очарование восточных ковров, мозаик и вышивок, не представляют собою таких же декораций?

Краткое изложение трех достижений[16]

Все многословные доказательства,—а их необходимо было привести, чтобы убедить в законности неоимпрессионизма, установив его происхождение и достижения,—могут быть выражены в сжатой форме в виде следующей синоптической таблицы:

	ЦЕЛЬ
Делакруа Импрессионисты Неоимпрессионисты	Дать краскам насколько возможно больший блеск.
	СРЕДСТВА
Делакруа	1. Палитра, составленная из красок чистых и тусклых. 2. Смесь на палитре и смесь оптическая. 3. Штрихи. 4. Техника методическая и научная.
Импрессионисты	1. Палитра, составленная исключительно из чистых красок, приближающихся к цветам солнечного спектра. 2. Смесь на палитре и оптическая. 3. Мазки в виде запятых или стушеванные между собой. 4. Техника инстинктивная и по вдохновению.
Неоимпрессионисты	1. Та же палитра, что у импрессионистов. 2. Оптическая смесь. 3. Раздельные мазки. 4. Техника методическая и научная.
	РЕЗУЛЬТАТЫ
Делакруа	Отвергая всякую плоскую окраску благодаря деградации, контрасту и оптической смеси, он сумел извлечь из бывших в его употреблении, отчасти бессильных элементов, наибольшую яркость, гармония которой гарантируется систематическим применением законов, управляющих цветами.

Импресссионисты	Имея на палитре только чистые краски, они достигли в результате большей светосильности и большей красочности, чем Делакруа, но они уменьшали яркость материальными и грязными смесями и ограничивали гармонию, применяя законы цветов только отрывочно и неправильно.
Неоимпрессионисты	Совершенным упразднением всякой загрязняющей смеси, исключительным употреблением оптической смеси чистых красок, методическим разделением и соблюдением научной теории цветов они гарантируют наибольшую светосильность, красочность и гармонию, которая не была еще достигнута.

Письмо советским художникам [17]

Дорогие художники, ничто не могло доставить мне большего удовольствия, чем ваш призыв, обращенный ко мне. С большой радостью я констатирую, что вы цените мое участие в борьбе за искусство и человечество, которой я посвятил себя в течение 50 лет.

Эта честь является для меня наилучшим вознаграждением и даст мне свежие силы для продолжения моей деятельности.

К несчастью, мне семьдесят лет. Вследствие беспрестанной борьбы с лавиной ужасов, которыми полна наша действительность, мое здоровье настолько пошатнулось, что не позволяет мне предпринять поездку и присоединиться к вам на организуемой вами конференции.

Это для меня большое огорчение, ибо только теперь я по-настоящему понимаю и люблю вашу страну, страну надежды и жизни, где вы осуществляете ваши идеалы, которые и я лелеял с самой моей юности. Я хотел бы принести дань моего восхищения перед вашей активностью и мою радость по поводу вашего единения. Но простите меня...

Я в полном вашем распоряжении для участия в выставке, которую вы организуете, и жду ваших указаний по этому поводу. Примите, дорогие коллеги, уверение в моей братской дружбе.

Поль Синьяк

ОГЮСТ РЕНУАР

1841 — 1919

ОГЮСТ РЕНУАР

Ренуар—один из замечательнейших живописцев XIX в., участник движения импрессионистов, переживает в своей долгой художественной карьере ряд изменений, приводящих его в конце концов к искусству, далекому от импрессионизма.

Ренуар родился в 1841 г. в Лиможе, в семье бедного портного; семья вскоре переезжает в Париж; ярко выраженные способности мальчика заставляют направить его на работу в художественной промышленности. Ренуару было 13 лет, когда он поступает в мастерскую живописи по фарфору. В то время как юноша Ренуар успешно усваивает технику ручной раскраски фарфора и мечтает быть принятым в Севрскую мануфактуру, введение механических приемов раскраски наносит жесточайший удар этому ремеслу, теряющему всякие перспективы успешного существования. Случай позволяет Ренуару применить свой молодой талант в раскрасках

штор, росписи вееров. Скоро заработок Ренуара поднимается до высокой цифры. Еще будучи в мастерской по росписи фарфора, Ренуар приобретает масляные краски и увлекается живописью. После двух лет работы в мастерской у него уже достаточно сбережений, чтобы начать заниматься живописью. Ренуар поступает в мастерскую Глейра. Здесь он сближается с Монэ, Сислеем. Молодые художники увлекаются живописью Курбэ; воздействие его палитры, его несколько тяжеловатых форм ясно заметно в ранних работах Ренуара: „Харчевне тетушки Антони" (1865—1866), „Диане охотнице" (1866—1867), „Купальщице" (1870), портрете Сислея с женой (1868). Вместе с тем очень рано сказываются колористические искания Ренуара; коричневая гамма Курбэ его не удовлетворяет. Он пишет своих „Парижанок в алжирских костюмах" (1872), явно инспирированных богатым колоритом „Алжирских женщин" Делакруа. Ренуар вместе с другими будущими импрессионистами, следит за борьбой, которую Манэ ведет с академической школой, слушает дебаты в кафе о методах новой живописи, работает на открытом воздухе. Его палитра светлеет, серебристая ее гамма становится более разнообразной, появляются фиолетовые, розовые, синие тона, форма растворяется в пронизанной светом атмосфере. Семидесятые годы—эпоха расцвета импрессионизма в творчестве Ренуара. Ренуар, отказавшись от тяжеловатой фактуры Курбэ, пишет мелким, дробным мазком. Впрочем, он начинает употреблять также лессировки, придающие его полотнам особую ясность, слитность. Это эпоха бесчисленных женских портретов, в которых Ренуар передает несравненный по своей жизненности,

наивной грации и теплоте образ парижанки среднего сословия, работницы, гризетки; наряду с портретами, интимными интерьерами, пейзажами Ренуар пишет и более крупные жанровые композиции, как „Moulin de la Galette“ (1876), „Завтрак лодочников“ (1881) и др. В этих картинах композиция строится на моменте случайного, мимолетно схваченного; таковы, например, жесты, выражения лиц персонажей в „Moulin de la Galette“, перебегающая игра солнечных бликов. И тем не менее эта эпоха, породившая столько шедевров импрессионистического портрета и жанра, приходит к концу; Ренуар как бы заходит в тупик со своей импрессионистической манерой. Ее приблизительность, ее ограниченность, новые условности, которые она порождает, толкают его на преодоление импрессионизма (см. приводимые ниже тексты). Путешествие в Италию (1881 г.) явилось одним из стимулов к новым поискам. Увлечение Ренуара старыми мастерами заставляет его передумать многие проблемы живописи, выдвинуть, вопреки теории импрессионистов, на первый план передачу рисунка и формы. Действительно, мы видим, что в произведениях 80-х годов, в особенности в знаменитых „Купальщицах“ (1884), проблема освещения теряет свое ведущее место, гамма красок становится более спокойной, до этого свободная, как бы овеянная дымкой форма уплотняется, сжимается, появляется контурная линия, носительница композиции. Характерно, что „Купальщицы“, наиболее показательная работа этого периода, связывают Ренуара со старым искусством; если ее колористические и рисуночные элементы напоминают об итальянских впечатлениях Ренуара, то ее композиция

уводит нас в XVIII в., к свинцовому барельефу Жирардона в садах Версаля. Однако сжатость формы, „энгровская“ четкость линии, нашедшие столь законченное выражение в „Купальщицах“, не удерживаются. Форма снова раскрывается, колорит становится богатым, графизм „Купальщиц“ уступает место все более утверждающейся живописности позднего Ренуара. Тем не менее о возвращении к первоначальной импрессионистической манере не может быть и речи. Вместо стремления к иллюзорной передаче действительности перед нами живопись, построенная скорее на воспоминании, на общем представлении о предмете. Отсюда общность формы, отсутствие деталей, полнота, величавость видения. Художника интересуют прежде всего объемные пластические свойства предмета. Он словно лепит красками округлое тело модели, он словно углубляется в пейзаж, который изображает. Колорит теряет свою многокрасочность эпохи импрессионизма, сводится к основным сопоставлениям тонов тела и окружающего пейзажа, становится все более условным; преобладают розовые, синие, желто-зеленые, оранжево-красные тона, причем последние становятся все более напряженными. Выявляя объемность, массивность формы, Ренуар переходит к безмерному набуханию формы, к ее деформации, особенно в работах последнего десятилетия. В тематике наблюдается исчезновение интереса к портрету, почти полное исчезновение жанра; излюбленным мотивом Ренуара становится изображение обнаженного женского тела и пейзажа, трактуемого обобщенно. Интересно отметить, что в поздних работах Ренуара, рядом с бесчисленными вариантами „Купальщиц“, обнаженных и



Ренуар. Харчевня мамаши Антони (1865—1866)

т. д., появляются мотивы, почерпнутые из репертуара классического искусства: „Суд Париса“ и др. Им сопутствуют бесчисленные этюды женского тела, бюсты, лица натурщиц и детей, этюды цветов и близких пейзажей. Ренуар, которого усиливающийся ревматизм заставил переселиться на юг, к Средиземному морю (Каньи), связанный в своих движениях, прикованный к креслу, неутомимо работает до конца своих дней, сохраняя всегдашнюю жизнерадостность. Его произведения приобретают все более и более чувственно нарядный характер, их декоративность очевидна, их назначение „украшать стены“ подчеркивается самим Ренуаром. Ренуар в беседе с Альбертом Андре говорит о своем постоянном стремлении к декоративной живописи, упоминает о написанных им панно. Но если последние в своем чистом виде сравнительно редки в творчестве Ренуара, то общая тенденция Ренуара к декоративности не подлежит никакому сомнению.

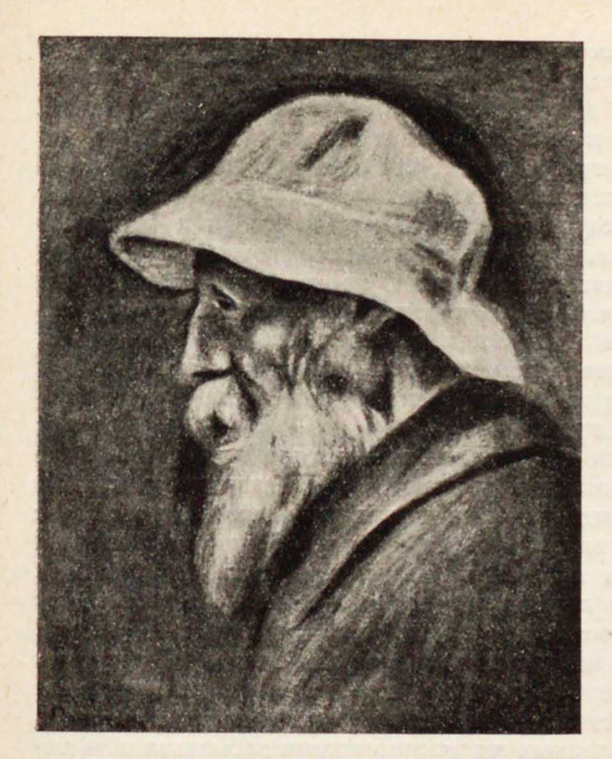
Моменты анализа, экспериментаторства, теоретичности, явственные в творчестве Монэ, присутствуют у Ренуара в минимальной степени в его работах импрессионистического периода; они сменяются затем безнадежным порывом к классической четкости, построенности в произведениях 80-х годов и сходят на-нет, заглушаются чувственным гедонистическим отношением к действительности в поздних работах. В этой эволюции повторяется эволюция тех социальных группировок (все большая рантьеризация средней буржуазии), идеологию которых выражал Ренуар. Далеко уходит действительность с ее заботами и тревогами. Мир представляется сплошным праздником, садом наслаждения. Такова живопись Ренуара. Свое продол-

жение искусство Ренуара находит в насквозь пронизанном гедонизмом, квиэтизмом творчестве Боннара, однако своеобразие творчества Ренуара безнадежно мельчает в работах его эпигонов.

Публикуемое письмо Ренуара к Виктору Моттецу ценно не только как одно из редких, больших „литературных“ усилий Ренуара, но и как интересное высказывание о трактате, послужившем одним из толчков к изживанию импрессионизма Ренуаром.

За отсутствием подлинных писем Ренуара большой интерес приобретают высказывания, беседы, записанные его друзьями и поклонниками. Ривьер, Воллар, Андре оставили нам подобные записи. При возможном, конечно, искажении отдельных частностей эти записи дают в целом правильную общую передачу мыслей Ренуара и могут быть критически использованы при изучении его искусства.

Б. Терновец



Ренуар. Автопортрет

Письмо Анри Моттецу

Мой милый Моттец!

Переиздание „Трактата о живописи" Ченнино Ченнини [2], которое вы в настоящее время предпринимаете, является прежде всего по вашей мысли данью заслуженного уважения памяти его переводчика, который был одним из самых честных и самых одаренных художников нашего века [3]. Вы предположили также — и в этом вы вполне правы, — что публика примет благосклонно новое издание этого любопытного сочинения, которого почти что нельзя найти теперь у книгопродавцев.

Любопытного, говорю я: книга Ченнини заслуживает большего, чем этот эпитет. Она содержит много предметных уроков, стоящих больше, чем советы, которых слушают редко;

она сверх того иллюстрирована примерами, взятыми из жизни современников автора, и это дает ей привкус старых мемуаров, переносящих нас в другие времена.

А возвращение нашего духа к прошлому может быть небесполезно в настоящий момент [4]. Если действительно надо остерегаться опасности застыть в тех формах, которые мы унаследовали, то не следует, тем не менее, из любви к прогрессу стремиться совершенно оторваться от веков, которые нам предшествовали. Это, однако, тенденция, проявляющаяся у многих и вполне объяснимая. Столько чудесных открытий было сделано за последние сто лет, что люди, кажется, забыли, что до них жили другие. Хорошо, таким образом, что такой человек, как Ченнини, может им напомнить, что у них были предки, которыми не должно пренебрегать.

Трактат Ченнини не только техническое руководство, но и историческое сочинение, которое не рассказывает нам ни о битвах, ни о придворных интригах, но которое посвящает нас в жизнь этих избранных работников, благодаря которым Италия, как Греция и Франция, благодаря своим художникам, приобрела наиболее незапятнанную славу. Если они не всегда приобретали благосостояние, иногда не оставили даже имени, то они обогатили свое отечество неоцененным сокровищем и создали ему свое особое лицо, по которому мы отличаем его от других. Надо настаивать на том, что именно весь ансамбль произведений, оставленных многочисленными забытыми или неизвестными художниками, а не оригинальное создание гениального мастера, составляет величие страны. Этот последний, одинокий среди современников, не может чаще всего вместиться в определенные границы или в определенную эпоху: он превосходит их. Те же, напротив, воплощают в себе зараз эпоху и территорию, почти что самую почву. Сказав это, не отказываясь признавать славу, которую составили своему времени, своей стране Рафаэли, Тицианы, Энгры, Коро, не следовало бы иметь претензии писать трактат о живописи для этих исключительных существ, и Ченнини не имел ее. Не все, к кому обращался итальянский мастер, были гениальны, но они оставались всегда чудесными работниками.

А создать хороших ремесленников—в этом единственная цель, которую ставил себе Ченнини: ваш отец прекрасно понял практическую важность этого.

Виктор Моттец, один из любимых учеников Энгра, прояв-

лял тоже восхищение, как и его учитель, к великим созданиям этих школ, к настоящим коллективным шедеврам, которые характерны для итальянского ренессанса.

Он их хорошо знал, к тому же, и его глаза и его сердце были наполнены воспоминанием о них. Он синтезировал некоторым образом свои изыскания и свои мысли в прекрасных фресках в Сен-Жермен л'Оксеруа, в настоящее время исчезнувших, непоправимо разрушенных сыростью в течение немногих лет [5].

Я представляю себе, что художник, мечтавший вернуть фреске ее прежнее место в архитектурной декорации, испытывал большую радость, переводя книгу Ченнини: он находил в ней даже ободрение в своей попытке возрождения фрески, не заботясь о тех разочарованиях, которые его ждали.

Ваш отец, который мог бы сказать о себе словами поэта, что он пришел слишком поздно в этот слишком старый мир, был жертвой благородной иллюзии. Он думал, что возможно возобновить то, что за много веков до нас осуществляли другие.

Он хорошо знал, что большие декоративные ансамбли итальянских мастеров не были произведением одного только человека, но созданием коллектива, м а с т е р с к о й, которую воодушевлял дух мастера. Он и надеялся на возможность возрождения подобного сотрудничества для создания новых шедевров.

Среда, в которой он жил, поддерживала его мечту. Он принадлежал, действительно, к той фаланге молодых художников, которые работали под сенью Энгра и братская группировка которых имела видимость прежних мастерских. Но это была только видимость, так как нельзя жить вне своего времени, а наше время не является подходящим для восстановления подобных объединений.

Ченнино Ченнини доказывает невозможность этого одним только описанием жизни художников его времени. Для них честь создания прекрасного произведения была важнее заработка; они работали, чтобы завоевать небо, а не для того, чтобы создать свое благосостояние.

Кроме того, во времена Ченнини украшали храмы, теперь занимаются украшением вокзалов железных дорог. Но сверх всего существовало важное условие для создания коллективных произведений, условие, которое им придавало единство: живописцы обладали одним и тем же мастерством. Это мастерство, которого мы никогда вполне не узнали, потому что никто не

может уже нас научить, с тех пор как мы освободились от традиций.

А это мастерство живописцев итальянского ренессанса было таким же, как мастерство их предшественников. Если бы греки оставили трактат о живописи, верьте, что он был бы идентичен трактату Ченнини. Вся живопись, начиная с помпеянской, созданной греками *, вплоть до живописи Коро, не исключая Пуссена, кажется, вышла с одной и той же палитры. Все учились некогда этой манере писать у своего учителя; их гений, если они его имели, довершал остальное.

Ученичество живописца не отличалось во времена Ченнини от ученичества других ремесленников. В мастерской учителя он не только рисовал: он учился приготовлять кисти, растирать краски, подготовлять панно и полотна. Мало-помалу его посвящали в трудности ремесла, обучали ужасающе трудному пользованию красками, которому может научить один только опыт, передаваемый из поколения в поколение.

Суровое обучение, налагаемое на молодых живописцев, никогда не препятствовало развитию их индивидуальности. Рафаэль, который был учеником Перуджино [6], тем не менее сделался божественным Рафаэлем.

Нужно отметить, однако, что и другие причины в значительной мере придавали прежнему ремесленнику качества, которые ставили его вне сравнения. Таково было, например, правило, чтобы предмет изготовлялся с начала до конца одним и тем же работником. Этот последний мог в этом случае внести в работу много своего, личного, мог заинтересоваться ею, потому что исполнял ее один целиком. Трудности, которые ему приходилось преодолевать, вкус, который он желал проявить, держали его мозг в напряжении, и успех его усилий наполнял его радостью.

Этих элементов интереса, этого возбуждения интеллекта, которые находили прежде ремесленники, уже не существует. Машинизм, разделение труда превратили рабочего просто в исполнителя и убили радость труда. Печально, что на фабрике человек, прикрепленный к машине, нетребующей ничего от его мозга, выполняет монотонную работу, от которой он чувствует только усталость.

---

* Римляне, велеречивые и хищные, без сомнения, не оставили бы ничего без греков, которых они победили, но которым были неспособны подражать. Прим. Ренуара.



Ренуар. В ложе (1874)

Подавление умственного труда в ремеслах и производствах отразилось и на пластических искусствах. Ведь именно желанию избежать машинизма мы обязаны, без сомнения, ненормальному увеличению числа живописцев и скульпторов при общей их посредственности, неизбежно отсюда следующей. Многие из них были бы два века тому назад умелыми столярами, изготовляли бы фаянсовые или железные изделия, если бы эти процессы привлекали их так же, как людей той эпохи.

Каково бы ни было значение этих второстепенных причин упадка наших ремесл, главное, по моему мнению,—это отсутствие идеала. Наиболее искусная рука всегда бывает лишь служанкой мысли. Таким образом, я опасаюсь, как бы прилагаемые усилия сделать из нас таких ремесленников, какие были прежде, не оказались тщетными. Хотя бы удалось подготовить в профессиональных школах умелых ремесленников, знающих технику своего ремесла, из них ничего не выйдет, если у них не будет идеала, способного оживить их работу.

Кажется, мы далеко отошли от Ченнино Ченнини и от живописи, но это не так: ведь живопись также ремесло, подобно столярному или работе по железу; она подчинена тем же правилам; те, которые внимательно прочтут книгу, столь хорошо переведенную вашим отцом, убедятся в этом. Они найдут в ней, сверх этого, основание для своего восхищения перед старыми мастерами, а также поймут причину, почему у них нет в настоящее время преемников.

Примите, дорогой Моттец, выражение моих сердечных чувств.

Ренуар

Из бесед, записанных художником Альбером Андре [7]

Захотели заменить настоящее обучение школами изящных искусств, где лишь учатся гоняться за наградами, римскими премиями [8], медалями и т. д., где фабрикуют официальных живописцев. Государство вмешалось, захотело оказывать протекцию, но создало тысячи сбитых с дороги людей и сделало фальшивым суждение публики, которую логическим путем приводят к заключению, что наиболее вознаграждаемый художник есть самый великий.

В действительности мы ничего больше не знаем, мы ни в чем не уверены.

Когда смотришь на картины старых мастеров, не стоит,

правда, разыгрывать из себя умника. И прежде всего, какими удивительными работниками были эти люди! Они знали свое ремесло. В этом—все. Живопись не есть какое-то мечтание. Это прежде всего ремесло, и нужно, чтобы ты его делал, как хороший рабочий, но все поставили вверх дном. Художники считают себя в самом деле необыкновенными существами; они воображают, что, положив синюю краску вместо черной, они изменят лик мира.

Что до меня, то я всегда отказывался быть революционером. Я всегда полагал и полагаю в настоящее время, что я лишь продолжаю то, что другие сделали до меня и гораздо лучше меня.

Не следует легкомысленно кичиться, но равным образом не хорошо считать себя ниже всех. Нужно знать себя и знать себе цену.

Когда я смотрю на старых мастеров, я кажусь себе очень маленьким и тем не менее я думаю, что из моих работ останется достаточно, чтобы обеспечить мне место во французской школе, в этой школе, которую я так люблю,—любезной, светлой, компанейской и не очень шумной.

Не правда ли, живопись создана для украшения стен? Нужно поэтому, чтобы она была возможно богаче. Для меня картина, поскольку мы принуждены делать станковые картины, должна быть всегда приятной, радостной и красивой, да—красивой! В жизни достаточно скучных вещей: не будем фабриковать еще новых.

Я знаю, трудно добиться признания того, что живопись может быть очень большой живописью, оставаясь радостной.

Из-за того, что Фрагонар смеялся, быстро пришли к заключению, что он небольшой живописец.

Людей, которые смеются, не принимают всерьез. Искусство в сюртуке—будь то живопись, музыка или литература—всегда будет поражать.

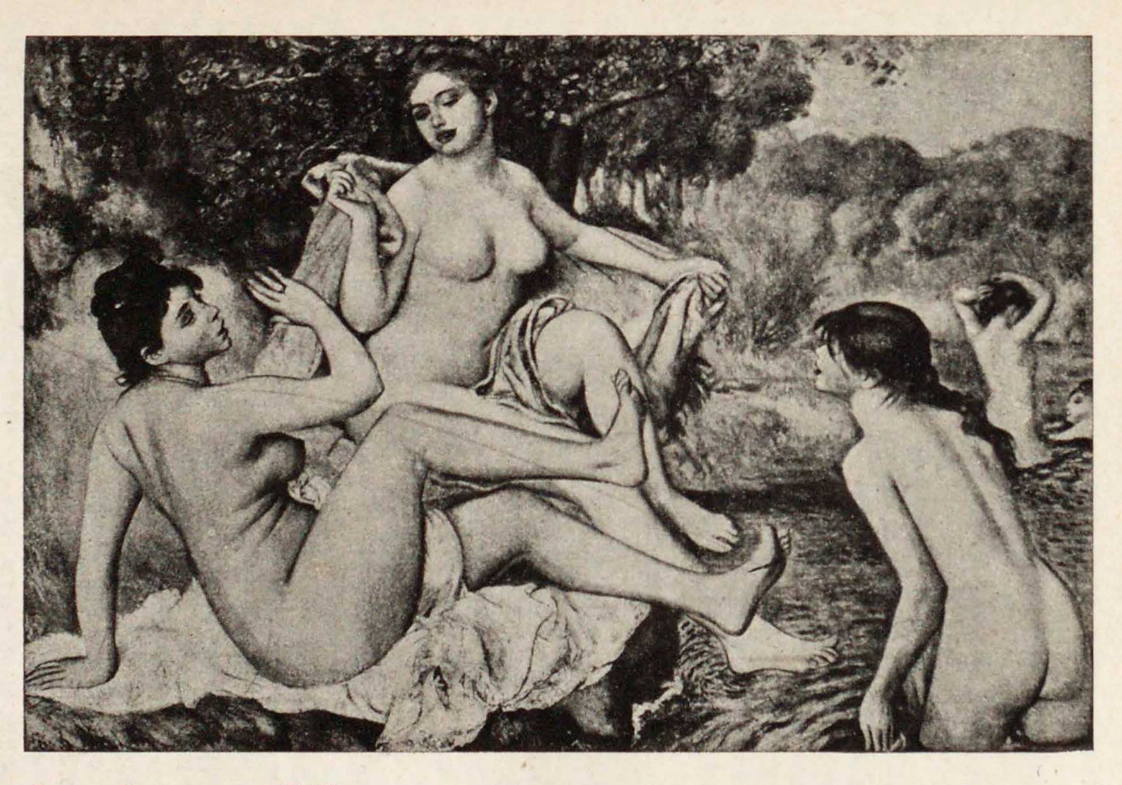
Сюжеты самые простые—самые вечные.

Будет ли обнаженная женщина выходить из соленой волны или вставать со своей кровати, будет ли она называться Венерой или Нини,—лучшего никто не изобретет.

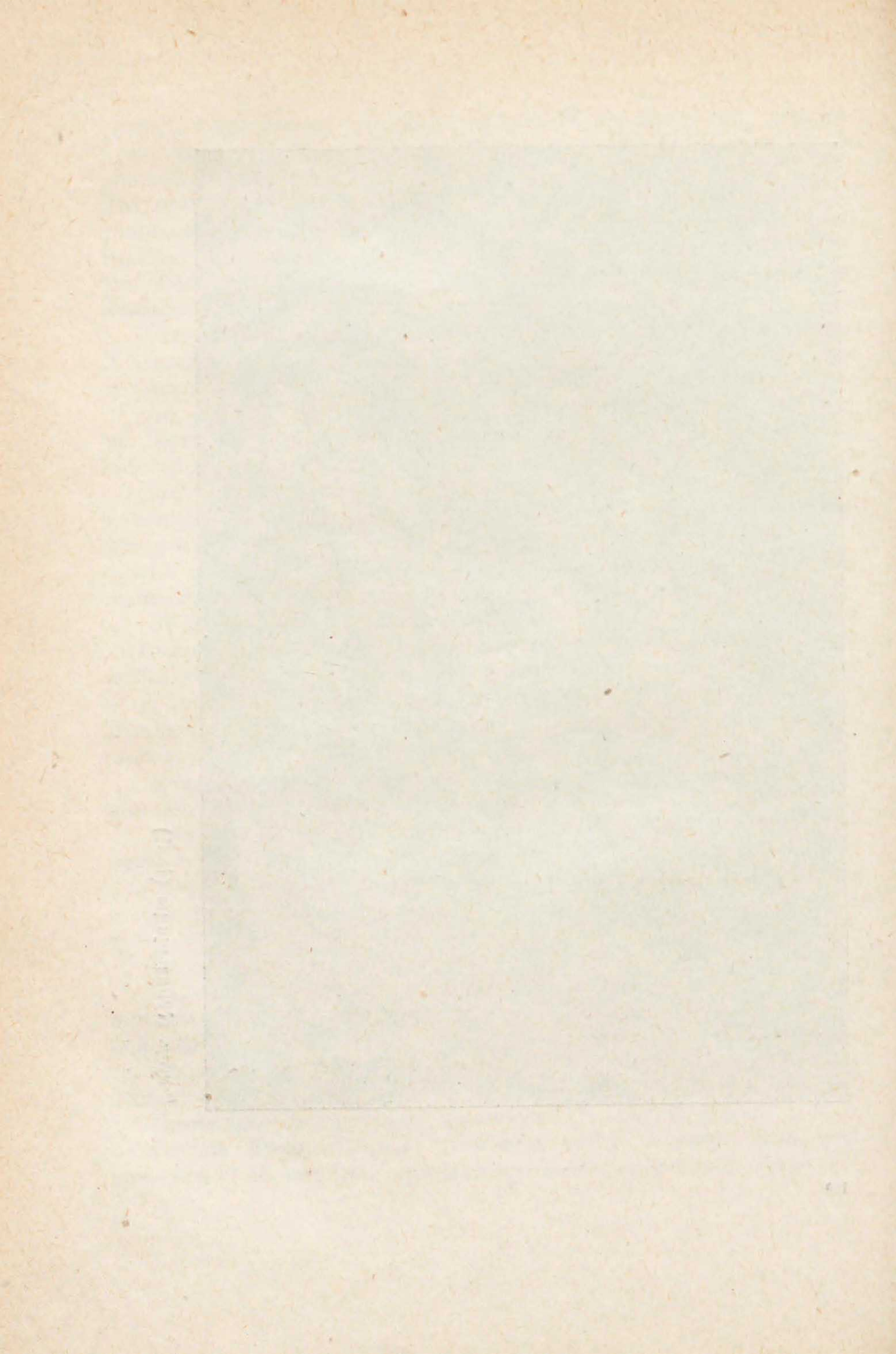
Все, что дает повод к группировке нескольких фигур,—достаточно.

Поменьше литературы, поменьше думающих фигур.

Старик Коро говорил: „Когда я пишу, я хочу быть, как животное“. Я немного принадлежу к школе старика Коро.



Ренуар. Купальщицы (1884)



Да и затем все эти элементы экспрессии—они почти всегда противоречат прекрасному, здоровому искусству.

Посмотрите на греков лучших эпох и затем на Рубенса, Тициана, Веронезе и на добряка Коро.

Меня заставили возненавидеть одну из моих картин, назвав ее „Мыслью".

Палитра художника не имеет никакого значения, ведь глаз—создатель всего. Есть краски, которыми пользуешься удачнее, чем другими. Кончаешь тем, что вводишь их в употребление.

Когда-то я пользовался хромами; хром прекрасная краска, но он как будто играет плохие шутки [9]. Пробовал я и кадмий. Я встретился с большими затруднениями, пользуясь им; это заставило меня писать тяжело. Тогда я стал писать неаполитанской желтой краской, довольно тусклой. Она дает мне, однако, весь блеск, который я ищу. Но история всегда одна и та же. Все зависит от того, что я кладу вокруг этой краски.

Как трудно с точностью установить грань, где в картине должно остановиться подражание природе. Не нужно, чтобы картина „воняла" моделью, но все же необходимо, чтобы чувствовался запах природы. Картина не есть протокол. Я люблю картины, которые возбуждают во мне желание прогуляться в глубину их, если это пейзаж, или коснуться рукою груди или спины, если это изображение женщины. У Коро были очень „откровенные" слова, чтобы это выразить.

Не спрашивайте меня, объективной или субъективной должна быть живопись. Признаюсь, я смеюсь над этим! Я всегда теряюсь, когда приходят молодые художники и спрашивают меня о целях живописи. Некоторые из них объясняют мне причины, заставляющие меня положить красное или синее пятно в том или ином месте картины... Несомненно, наше ремесло трудное, сложное, я понимаю все эти беспокойства. И тем не менее немного простоты, ясной наивности необходимо.

Я бьюсь над моими фигурами, покуда они не составят единого целого с пейзажем, служащим им фоном; я хочу, чтобы чувствовалось, что они не плоски, равно как и мои деревья. А в особенности необходимо, чтобы все это оставалось живописью. А затем... но замолчим, нужно еще много вещей...

Я люблю живопись маслянистую, гладко-лощеную, насколько это только возможно. Поэтому-то я так люблю масляную живопись.

Чтобы добиться результатов, которые я искал... и которые я всегда продолжаю искать, я испробовал все приемы. Мне не могут бросить упрека, что я замкнулся в какую-либо систему.

Я написал 2—3 картины ножом, по излюбленному Курбэ способу, я писал затем кистью, толстым слоем краски. Быть может, несколько работ в этой манере и удалось мне, но она не показалась мне удобной для поправок.

Нужно было счищать ножом все неудавшееся. После первого сеанса я уже не мог в случае необходимости сдвинуть с места изображенную фигуру без того, чтобы не счищать мое полотно. Я испробовал и технику мелких мазков! Это уже лучше позволяло мне переводить один тон в другой, но эта манера дает шероховатую живопись, я это не очень люблю. У меня есть свои мании: я люблю дотронуться до картины, провести по ее поверхности рукою, и, чорт возьми, у меня является иногда искушение зажечь спичку об картины, написанные в такой манере. И затем пыль садится в скважины и повреждает красочные тона.

Нужно, чтобы картина была способна перенести лакировку, грязь и все низости, которым подвергнут ее время и реставраторы.

Даже теперь я должен сделать над собой усилие: сбросить свою лень, чтобы начать композицию, а не отдаться искушению писания лишь торсов и голов.

Лишь в музее научаешься живописи. По этому поводу у меня были частые споры с моими друзьями, которые в противовес указывали на абсолютное изучение природы.

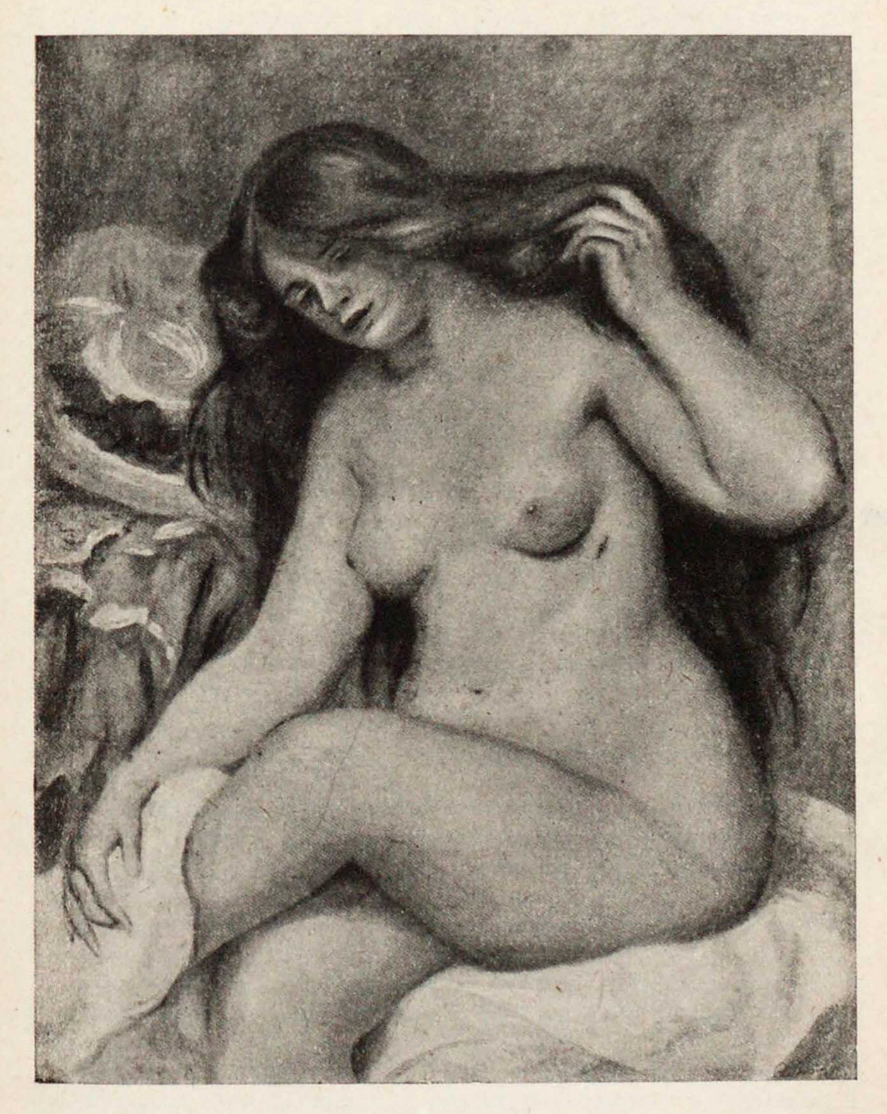
Они упрекали Коро за то, что он в мастерской перерабатывал свои пейзажи. Ругали Энгра. Я спокойно выслушивал их и находил, что Коро был прав. Я украдкой наслаждался маленьким животом „Источника“ [10] и шеей и руками г-жи Ривьер [11].

Нужно уметь у каждого мастера почерпнуть то удовольствие, которое он хочет нам дать.

Маленькие ножки женщин Гойа, так восхитительно написанные, такие остроумные, говорят мне все о его живописи.

Порядок и мудрость Пуссена достаточно меня удовлетворяют. Я не требую от него ни теплоты Тициана, ни великолепия Веронезе.

Я ненавижу критиков, которые, хваля одного художника, считают себя обязанными уменьшать значение остальных.



Ренуар. Обнаженная (1904—1906)

Каждый поет свою песню, если у него есть голос. Когда я говорю, что живописи учатся в Лувре, я не подразумеваю под этим, что нужно счищать старую лакировку картин, чтобы подсмотреть какие-нибудь „трюки“ и начать делать сызнова Рубенсов и Рафаэлей.

Нужно создавать искусство своего времени. Но лишь там, в музее, получаешь любовь к живописи, которую природа одна не в состоянии дать вам. Не перед прекрасным видом говорят себе „я стану художником“, а перед картиной.

Теории не создадут хорошей картины. Большей частью они служат лишь к маскировке недостаточности средств выражения. Да, впрочем, их сочиняют лишь впоследствии. Прекрасное произведение не должно нуждаться в комментариях. Вот, мне кажется, не мало истин, достойных Ла Палиса[12]. Но иногда полезно повторить эти вещи.

Я отдавался всегда моей судьбе; у меня никогда не было темперамента бойца, и много раз я бросил бы все дело, если бы старик Монэ, обладавший боевым темпераментом, дружески меня не подбодрял.

Теперь, смотря на свою жизнь, позади себя, я сравниваю ее с пробкою, брошенной в реку. Она плывет, потом попадает в водоворот, возвращается, погружается в воду, снова поднимается на поверхности, задерживается травой, употребляет безнадежные усилия, чтобы оторваться и, в конце концов, теряется неизвестно где.

Из бесед, переданных Амбруазом Волларом [13]

Ренуар. Около 1883 г. в моих работах произошел словно перелом. Я дошел до конца „импрессионизма“ и пришел к констатированию факта, что я не умел ни писать, ни рисовать. Словом, я был в тупике.

Воллар. Но все эти эффекты освещения, которые вы так хорошо передавали?

Ренуар. Да, до того момента, пока я не увидал, что это создавало живопись сложную, с которой нужно было все время фальшивить.

Снаружи имеешь разнообразное освещение, гораздо более интенсивное, чем освещение, всегда одинаковое, в мастерской, но ведь, находясь снаружи, вы захвачены как раз проблемой освещения, вы не имеете времени заняться композицией, да

затем ведь не видишь, что делаешь. Вспоминаю однажды отсвет белой стены на моем полотне; напрасно я усиливал тон, все краски, которые я клал, были слишком светлыми, но когда я вернулся в мастерскую, этюд оказался совсем черным.

Или еще случай, когда я писал в Бретани, осенью, под сенью каштанов. Все тона, которые я клал на полотно—черные или синие,—были великолепны. Но это золотистая прозрачность листвы создавала картину; как только она попала в мастерскую, в обычные условия освещения, она оказалась никуда негодной.

И затем, как я вам только что сказал, живописец, пишущий непосредственно на природе, в конце концов приходит к исканию одного лишь эффекта, он не компанует, он быстро впадает в монотонность.

...Коро писал на природе свои этюды, но его композиции были созданы в мастерской. И затем Коро мог делать все, что он хотел, он был человеком прежнего времени; он поправлял природу... Все они (импрессионисты) повторяли, что Коро был неправ, проходя свои этюды в мастерской. Однажды я имел счастье очутиться в присутствии Коро; я говорю ему о затруднениях работы на открытом воздухе: „Это потому,—сказал он,—что на открытом воздухе никогда не можешь быть уверен в том, что делаешь. Нужно всегда пронести вещь вновь через мастерскую“. Это не помешало Коро передавать природу с ощущением реальности, которой никогда не сумел достигнуть ни один „импрессионист“. Эти тона камня его „Собора в Шартре“ [14] или красный кирпич домов Ла Рошели [15], сколько труда положил я, стараясь передать это так, как он!

...Чтобы покончить с тем, что называют „открытиями“ импрессионистов, скажу, что старые мастера не могли не знать о них, и если они отбросили все это, то потому, что все великие художники отказались от эффектов. Делая природу более простой, они сделали ее более великой. Когда видишь закат солнца на природе,—бываешь поражен; но если этот эффект длился бы вечно, то утомлял бы, между тем то, что лишено эффектов, не утомляет. Таким образом, скульпторы древности придавали своим работам возможно меньше движения. Но если их статуи и не делают движений, создается впечатление, что они могли бы их делать. Когда видишь „Давида“ Мерсье [16], влагающего свою саблю в ножны, хочешь помочь ему в этом; между тем у старых мастеров сабля находится в ножнах, но чувствуется, что она может быть оттуда вынута!

Я говорил вам о моем большом открытии, сделанном около 1883 г., что для художников единственное значение имеют уроки музеев. Это открытие я сделал, читая маленькую книжку, найденную Франком Лами в ящике букиниста, на набережной,— книжку Ченнино Ченнини, дающего такие драгоценные указания о способах работы художников XV столетия.

Всегда слывешь помешанным, когда оставляешь манеру живописи, к которой публика привыкла. Мои друзья жалели меня, один горячее другого: „После таких красивых красок—и вдруг эти свинцовые тона!“

Я предпринял большую картину „Купальщицы“, над которой я пропутался в течение трех лет. К этой эпохе относится также портрет „Девицы Манэ с котенком на руках“. Перед этой картиной говорили: „Что за каша красок!“

Я должен признаться, наоборот, что некоторые мои картины этой эпохи недостаточно прочны; весь погруженный в свои поиски фрески, я выдумал удалять масло из краски. Краска становилась тогда слишком сухой, и последовательные слои красок плохо приставали. В этот момент мне не была еще знакома элементарная истина, что масляная живопись должна быть делаема с маслом. И, конечно, никто из тех, кто установил правила „новой“ живописи, и не подумал открыть нам этот драгоценный секрет! Что меня еще заставляло удалять масло из моих красок, было то, что я был занят равным образом нахождением средств против почернения красок; но позднее я должен был сделать открытие, что именно масло и мешает краске почернеть, но только нужно уметь пользоваться маслом.

В это время я делал живопись по цементу и все же не мог похитить у старых мастеров секрета их неподражаемых фресок. Я вспоминаю о некоторых моих полотнах, где малейшие детали были предварительно нарисованы пером, прежде чем приступить к живописи—вещи необычайной сухости, так сильно добивался я точности, и все из ненависти к импрессионизму.

Когда были окончены мои „Купальщицы“, которые я рассматривал как свое основное произведение, после трех лет блужданий и начинаний сначала, я послал их на выставку Жоржа Пти (1886 г.). Что за брань выпала на мою долю! На этот раз все до единого, с Гюисмансом[17] во главе, были согласны, что я—тонущий человек, а некоторые меня считали за лентяя. А ведь один бог знает, как без отдыха я трудился!

ПОЛЬ СЕЗАНН

1837—1906

ПОЛЬ СЕЗАНН

Сезанн—один из наиболее характерных представителей капиталистической живописи эпохи империализма. Предельная фетишизация вещей, культ их господства человеческими отношениями, как прикрытие рабства трудящихся масс, тщетные стремления монополистического капитала придать „организованную", „конструктивную" форму стихийности капиталистического общества—все эти тенденции империалистической идеологии получают в творчестве Сезанна „классическое" выражение. Поэтому Сезанн становится влиятельнейшей фигурой в первое десятилетие XX в.; его влияния не миновало ни одно из направлений современного буржуазного искусства.

Поль Сезанн род. в 1839 г. в Эксе, в семье торговца шляпами, впоследствии ставшего банкиром. Пробыв два года в пансионе С.-Жозеф, он поступает в колледж Бурбон. С 1854 г. рисует в музее в Эксе, одновременно занимается в школе права. В 1861 г. Сезанн едет в Париж и работает в академии Сююсс, сближаясь с

Писсарро. Дважды держит он экзамен в Школу изящных искусств, и оба раза его не принимают; следуя призыву отца, Сезанн уезжает обратно в Экс. С 1862 до 1871 г. попеременно живет он то в Эксе, то в Париже. Уже за этот период дважды меняется художественный метод Сезанна.

В первоначальных своих произведениях Сезанн стоял на почве своеобразного реализма. На контрастах белого и черного строит Сезанн свои портреты, он не пишет кистью, а лепит объемы белой и черной красками, густо положенными шпахтелем. Головы он дает рельефно, достигая при этом сильной выразительности акцентированием отдельных деталей, то сильно увеличивая лоб, то щеку, то целую голову (портрет Ампрера). Эта склонность к деформации была отмечена самим Сезанном.

„Я—примитив; у меня ленивый глаз. Дважды я пытался держать экзамен в Школу изящных искусств, но мне недостает целого. Если голова меня интересует,—я ее делаю слишком большой".

Затем Сезанн переходит к локальной окраске предметов („Девушка у пианино", „В комнате"), сохраняя темный общий колорит картины и статичную композицию. Однако статичность скоро разрушается той силой экспрессии, которую Сезанн хотел вложить в свои произведения, под сильным влиянием Домье. Композиция становится динамичной, портреты сменяются изображением сцен, полных движения („Убийство"); к этому же периоду относится и большинство копий Сезанна с Делакруа. В этих произведениях реализм Сезанна сменяется романтическими тенденциями.

В 1872 г. Сезанн едет в Овер, ближе знакомится с импрессионистами, особенно сближается с Писсарро. Художники, буду-

щие импрессионисты, несомненно, ускорили переход Сезанна к писанию картин с природы. С этого момента передать природу, ее „реализовать“, стало основной задачей Сезанна; об этом он постоянно говорит в своих письмах. Однако, несмотря на то, что импрессионисты своим примером побудили Сезанна перейти к писанию на открытом воздухе, от чего заметно светлеет палитра Сезанна, он не воспринял все же до конца их творческого метода, а, наоборот, сразу же противопоставил им свой метод. Уже в этих произведениях, написанных в Овере (1872—1877 гг.), видна подчеркнутая объемность предметов, видно желание четко сконструировать пространство, дать его замкнутым.

Дальнейшее развитие Сезанна идет по пути все большей геометризации предметов. Пейзаж, который преобладал в период 1872—1877 гг., теперь сменяется однофигурной композицией и главным образом натюрмортом.

Каждый объем достигается теперь градацией всевозможных цветов, при этом используется все богатство палитры Сезанна; каждый тон заключен почти в правильный прямоугольник, отчего и получается граненность, выявляющая объем („Игроки в карты“, Лувр).

Однако и эти тенденции, а именно искание наибольшей конструктивности форм и композиции, находятся у Сезанна в постоянной борьбе с тенденцией к наибольшей выразительности, к наибольшей динамичности. Эта вторая тенденция окончательно торжествует в последних произведениях Сезанна (900-е годы)*. Теперь

* С 1900 по 1906 г. Сезанн безвыездно живет в Эксе, лишь в 1904 г. проводит 4 месяца в Пари-

предметы, которые мыслятся Сезанном как цветовое пятно, вернее, как цветовой сгусток, не геометризируются, композиция становится динамичной, напряженной, выявляющей эмоциональное состояние художника. Теряется четкая конструктивность пространства.

При рассмотрении этого творческого пути Сезанна становятся понятными его письма, в которых он говорит об упорной работе, о желании добиться определенной цели. Действительно, вся жизнь Сезанна прошла в мучительных исканиях, обусловленных противоречивостью двух противоположных тенденций его творчества: стремления к объективной передаче действительности, с одной стороны, и, с другой стороны, желанием подчинить ее своей субъективной, заранее созданной закономерности. В творчестве Сезанна мы видим стремление создать строго построенные „конструктивные" произведения, но в то же время эта конструктивность уничтожается деконструктивными моментами. Деконструктивные тенденции Сезанна говорят о неверии в разум. Эта тенденция неверия в разум, определенный алогизм, является не только характерной тенденцией в искусстве Сезанна, но и определенной тенденцией идеологии индустриальной буржуазии в эпоху империализма; она порождена стремлением найти оправдание, затушевать противоречия капиталистического общества. Эта тенденция находит себе яркое выражение во французской философии того времени (Бергсон).

Н. Яворская

же. В 1906 г. Сезанн умирает от диабета, который обострился благодаря простуде.

ЭМИЛЬ БЕРНАР

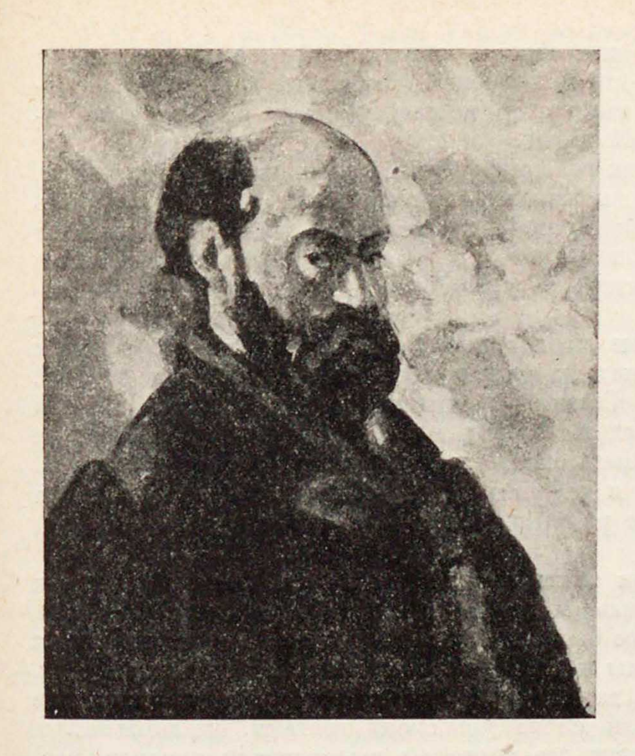
Эмиль Бернар входит в историю французской живописи не столько благодаря своему личному творчеству, сколько благодаря многообразным связям с ведущими французскими мастерами конца XIX в., отразившимся, между прочим, в богатой переписке с ними. Бернар, будучи совсем юным, принимает участие в том движении к синтезу, упрощению, декоративности, которые характеризуют деятельность Гогена и его группы во время пребывания Гогена в Бретани. В известных случаях опыты молодого Бернара могли наталкивать и самого Гогена на те или иные решения, что послужило впоследствии, при расхождении художников, поводом к полемике о приоритете в творческих исканиях. Не подлежит, однако, сомнению, что источником был в основном всегда Гоген, у которого искания ритма, декоративности, обобщенности органически проходят через все его творчество.

Близкий друг Ван-Гога, состоявший с ним в оживленной переписке (см. ниже письма Ван-Гога к Бернару), Бернар, как и некоторые из художественной молодежи конца 80-х годов, становится горячим почитателем Сезанна. Имя этого художника, живущего в провинции, уже успело в эти годы окутаться известной легендой. Сезанн живет в уединении на юге; приезжая в Париж, он видится с узким кругом лиц. Его произведения не появляются на выставках, большая публика о нем забыла, критика молчит. Лишь в лавчонке „Дядюшки Танги“ можно было в те дни отыскать в штабелях неидущего товара несколько полотен экского мастера.

Бернар, который наряду с художественным дарованием проявлял всегда влечение к литературе, был одним из первых, выступившим публично со статьей, говорящей о его увлечении творчеством Сезанна; в 1889 г. он публикует в „Hommes d'aujourd'hui заметку („Paul Césanne“ par Emile Bernard, avec dessin-portrait de Camille Pissaro, chez Vanier), явившуюся, как пишет Бернар, „проявлением благоговения к моему учителю и вдохновителю моих первых шагов“.

В 1904 г., возвращаясь из Египта через Марсель, Бернар посещает близлежащий Экс, знакомится с Сезанном, проводит там около месяца, почти ежедневно общаясь с Сезанном. После отъезда Бернара в Париж у них завязывается переписка, чрезвычайно ценная для характеристики творческого метода Сезанна. „Воспоминания о Сезанне“, как и письма Сезанна к Бернару, были опубликованы Бернаром впервые в „Mercure de France“, 1907, № 247 и 248, и изданы затем отдельной небольшой книжкой (в 1925 г., 5-е издание). „Воспоминания о Сезанне“ приобрели в самое короткое время необычайную популярность, так как давали твердые точки опоры для суждения о методе и взглядах Сезанна в момент наивысшего интереса к творчеству мастера. Книга Бернара была переведена на многие европейские языки, в том числе и на русский язык П. П. Кончаловским (1912). Из других книг Бернара отметим: „Sur l'art et sur les maîtres“ Coll. Rénovation esthétique. Paris.

Б. Терновец



Сезанн. Автопортрет

Эмиль Бернар о творческом методе Сезанна

Отрывки из книги Э. Бернара „Воспоминания о Сезанне“

Сезанн работал тогда над полотном, изображающим три черепа на фоне восточного ковра. Целый месяц писал он эту вещь по утрам, от шести часов до половины одиннадцатого. День его распределялся так: вставал он рано, шел в мастерскую во всякое время года; с шести часов до половины одиннадцатого он работал в ней; затем возвращался в Экс завтракать и немедленно уходил на „мотив“ и работал до пяти часов вечера. Затем он ужинал и сейчас же ложился спать; иногда мне случалось видеть его таким усталым от работы, что он не мог ни говорить, ни слушать. Тогда он ложился в постель, и впадал в беспокойный сон, а на следующий день чувствовал себя вполне свежим.

„То, чего мне нехватает,—говорил он, стоя перед своими тремя черепами,—это выполнения (réalisation). Я добьюсь, может быть, этого, но я стар и могу умереть раньше, чем достигну этой высшей цели“.

„Выполнить, как венецианцы!“ Потом он вернулся к мысли, которую он часто высказывал впоследствии: „Я хотел бы быть принятым в Салон Бугро [1]; я прекрасно знаю, что является препятствием для меня: это то, что я недостаточно выражаю; моя особенная манера видеть (l'optique) не играет здесь никакой роли“.

Итак, в течение месяца моего пребывания в Эксе я видел его трудящимся над картиной „Три черепа на фоне ковра“. Это произведение Сезанна я считаю его завещанием. Картина менялась в красках и формах почти ежедневно, несмотря на то, что она могла быть снята с мольберта, как законченная вещь, еще тогда, когда я ее увидел в первый раз [2]. Я назвал бы способ его работы размышлением с кистью в руках.

В этот день он опять отправился к горе Святой Виктории продолжать акварель. Я до конца его работы оставался с ним. Его прием в работе был очень своеобразен, абсолютно не похож на обычные приемы и чрезвычайно сложен. Он начинал с тени, делая ее пятном; затем это пятно он покрывал сверху более широким пятном и снова крыл его третьим, четвертым... и так до тех пор, пока все переходы вылепливали предмет, расцвечивая его в то же время. Я понял тотчас, что его работой руководил закон гармонии, что все эти красочные отношения были заранее намечены в его мозгу; он поступал в общем так, как это делали старинные ткачи, заставляя следовать уступами родственные цвета до тех пор, пока они не встречали контрастного себе цвета. Я почувствовал тотчас же, что подобный метод, будучи применен к писанию с натуры, создавал как бы противоречие, так как всякая придуманная формула легче подчиняется свободному творчеству, чем писание с натуры. Чтобы следовать природе с наивностью ребенка, нужно было отказаться от предвзятой мысли, действовать, не рассуждая, наблюдать и запечатлевать—и больше ничего. Ну, а его метод был совсем не таков: обобщая законы, он извлекал из них принципы, которые применял условно; таким образом, он толковал, а не списывал то, что видел. Его особенность видеть была больше в его мозгу, чем в зрении.

На моей палитре были только желтый хром, киноварь, ультрамарин синий, краплак и серебристые белила. Он мне назвал по крайней мере двадцать красок, которыми я никогда не пользовался. Я тотчас же понял, что он работал, очень мало смешивая краски; у него на палитре были готовые гаммы, или все градации от каждого цвета, и он пользовался ими.

Я видел много пейзажей, сваленных на чердаке мастерской в улице Булегон, которые не были ни набросками, ни этюдами; это были начатые гаммы красок, брошенные внезапно в самом начале. Было много вещей даже с незакрашенным холстом. И мне кажется, было бы несправедливо судить о Сезанне по этим брошенным им работам.

Только когда я поселился в его загородном доме, я понял, как медленно и туго подвигалась его работа. Когда я писал натюрморт, который он сам поставил для меня в нижней комнате, я слышал, как он ходит наверху. Это было медленное, полное раздумья хождение вдоль и поперек комнаты; во время работы он несколько раз спускался в сад посидеть там немного и быстро возвращался.

Свое мнение об импрессионистах он высказал следующим образом: „Писсарро приблизился к природе, Ренуар дал женщину Парижа, Монэ создал видение, последующих не стоит считать". Особенно плохо он отзывался о Гогене, и влияние его считал гибельным. „Гоген любил вашу живопись и во многом подражал вам",—заметил я ему. „Тогда, значит, он меня не понял,—сказал Сезанн раздраженно.—Я никогда не соглашусь с тем, что живописи не нужны форма и лепка—это бессмыслица. Гоген не живописец, его вещи—это плоские китайские картинки". И он высказал мне свои мысли о форме и цвете в искусстве, о воспитании художника. „Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты. Контрасты и гармоничные отношения красок—вот секрет колорита и лепки". Далее он говорил, что в искусстве надо быть простым работником и с ранних лет нужно знать метод выполнения. „Быть художником благодаря самим свойствам живописи, любить самый грубый материал и

пользоваться им". Когда я говорил об импрессионистах, я заметил, что из доброго товарищеского чувства он не хотел плохо говорить о них (они вели себя иначе по отношению к нему!), но находил, что надо итти дальше, чем они. „Нужно вернуться к классицизму через природу, т. е. через ощущение натуры",— говорил он.

Я только что упомянул о фотографии, снятой с меня. Кстати, скажу: к моему большому удивлению, он не был против того, чтобы художник ею пользовался, но, по его мнению, нужно было истолковать эту точную репродукцию природы совершенно так же, как самое природу. Он сделал несколько картин этим способом и мне их показывал, но я их совершенно забыл.

Палитра! Вот захватывающий вопрос в жизни художника! Я пишу, из каких красок состояла палитра Сезанна в то время, как я его видел в Эксе.

Желтые	Блестящая желтая. Неаполитанская желтая. Хром желтый. Охра желтая. Сиена натуральная.
Красные	Киноварь. Охра красная. Сиена жженая. Краплак. Кармин. Жженый лак. Польверонез.
Зеленые	Изумрудная зеленая. Зеленая земля. Кобальт.
Синие	Ультрамарин. Прусская синяя. Черная персиковая.

Как можно видеть, цвета расположены здесь в порядке хроматического круга при большом количестве цветов. Таким образом, от серебристых белил, которые образуют вершину, до основания, образуемого черной персиковой, цвета располагаются в совершенной хроматической градации: от синих к зеленым, от красных и лаков к желтым и белому. Такое распо-



Сезанн. Убийство (ок. 1870)

ложение красок на палитре вызвано желанием Сезанна возможно меньше смешивать краски, благодаря чему он дает гаммы сильного рельефа изображаемого им предмета. Пользуясь всеми этими цветами, вплоть до черного, Сезанн имел возможность делать могучие контрасты цветов *.

Что касается пользования этими красками, мой старый учитель делал это с большой заботливостью. Я работал натюрморт с полной покорностью его воле, чтобы как можно лучше усвоить его метод в работе. Он советовал мне начинать очень легко, почти нейтральными цветами. Затем нужно было все усиливать гамму, преследуя в то же время разложение цветов *.

Письма Сезанна Э. Бернару

Экс в Провансе, 15 апреля 1904

Дорогой Бернар!

Когда вы получите эти строки, письмо из Бельгии, вероятно, будет уже у вас. Я счастлив той симпатией к моему искусству, которую вы выражаете мне фактом вашего письма.

Позвольте мне повторить то, что я уже высказывал вам здесь. Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса, причем все должно быть приведено в перспективу, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана, была направлена к центральной точке. Линии, параллельные горизонту, передают пространство, другими словами, выделяют кусок из природы или, если хотите, той картины, которую всемогущий вечный бог развертывает перед нашими глазами. Линии, перпендикулярные горизонту, сообщают картине глубину, а в восприятии природы для нас важнее глубина, чем плоскость: отсюда происходит необходимость в наши световые ощущения, передаваемые красными и желтыми цветами, ввести достаточное количество голубого для того, чтобы чувствовался воздух.

Позвольте вам сказать, что я еще раз смотрел ваш этюд, написанный из нижнего этажа мастерской. Он хорош. Я думаю, что вам остается только итти тем же путем. Вы обладаете пониманием того, что надо делать, и вы быстро опередите Гогенов и Ван-Гогов.

---

* Слова Сезанна (в передаче Э. Бернара): „Нам нужно стать снова классиками через природу". „Представьте себе Пуссена, переделанного в согласии с природой,—вот как я понимаю классика".

Прошу передать мою благодарность мадам Бернар за добрую память о нижеподписавшемся, нежный поцелуй детям от дяди Горио и мой привет вашей милой семье.

Экс, 12 мая 1904

Мой дорогой Бернар!

Усидчивость в работе и мой преклонный возраст вам хорошо объяснят, почему я запаздываю ответом.

В вашем последнем письме вы задеваете столько разнообразных вопросов, что, хотя все они относятся к искусству, я с трудом слежу за развитием ваших мыслей.

Я вам уже сказал, что талант Редона [3] мне очень нравится. Я, как и он, чувствую Делакруа [4] и восхищаюсь им. Я не знаю, позволит ли мне мое ненадежное здоровье осуществить когда-нибудь мою мечту написать „Апофеоз Делакруа“ [5].

Работаю очень медленно, во-первых, потому, что натура представляется мне очень сложной, во-вторых, потому, что я требую от себя непрерывных успехов. Нужно хорошо видеть свою модель, верно чувствовать и выражать свои ощущения ясно и сильно.

Вкус—это лучший судья. Он очень редок. Художник в своем искусстве обращается только к очень тесному кругу лиц.

Художник должен презирать мнение, неоснованное на разумном наблюдении характера, должен остерегаться влияния литературы, которое столь часто отклоняет живописца от его истинного пути—конкретного изучения природы—и заставляет его теряться в бесплодных спекуляциях.

Лувр—это хорошая книга для поучения, но он должен быть только посредником. Настоящая и чудодейственная наука, в которую надо всецело уйти, это многообразие картин природы.

Очень благодарен за присылку вашей книги: жду возможности прочесть ее со свежей головой.

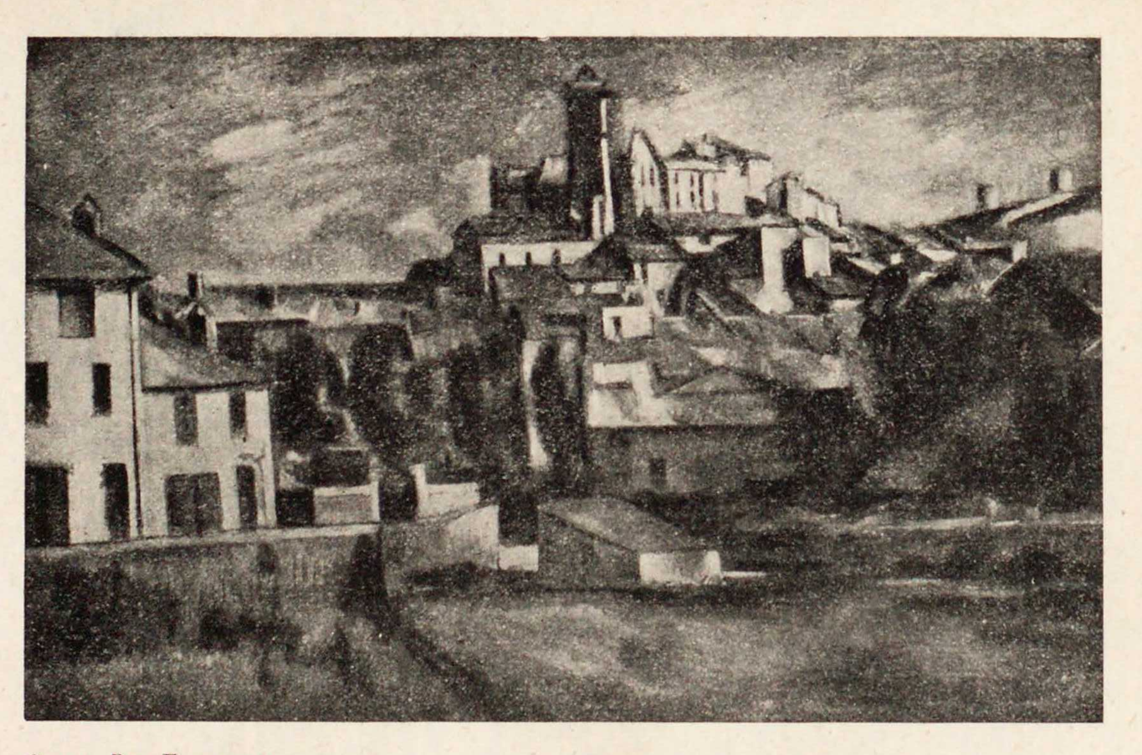
Вы можете отправить Воллару [6], если сочтете нужным, то, что он просит.

Ваш всем сердцем.

Экс, 26 мая 1904

Мой дорогой Бернар!

Я одобряю идеи, которые вы хотите развить в вашей будущей статье в „L'Occident“. Но вот к чему я всегда возвраща-



Сезанн. Вид Горданны

юсь. Художник должен посвятить себя всецело изучению природы так, чтобы картины, им сделанные, были бы как бы наставлением.

Разговоры об искусстве почти бесполезны. Труд художника, которым он достигает прогресса в своем деле, есть достаточное вознаграждение за то, что дураки его не понимают. Литератор выражается с помощью абстракции, а живописец конкретизирует посредством красок и рисунка свои чувства и понятия.

Художник не должен быть ни слишком робким, ни слишком искренним, ни слишком подчиняться природе. Он должен более или менее властвовать над своей моделью и в особенности владеть своими средствами выражения, проникать в то, что имеет перед глазами, и стараться выражаться возможно логичнее.

Живописец Поль Сезанн

Экс, 27 июля 1904

Мой друг Бернар!

Я получил ваше письмо, которое оставил в деревне. Если я замедлил с ответом, то потому, что я не оправился еще от нервного расстройства, которое мне мешает рассуждать свободно. Я живу наплывом ощущений и, несмотря на мой возраст, я привинчен к живописи. Погода прекрасная, и я пользуюсь ею для работы. Нужно бы написать 10 хороших этюдов и продать их дорого, так как любители начинают спекулировать ими. Вчера пришло сюда письмо, адресованное моему сыну. Мадам Бремон догадалась, что это от вас. Я ей велел адресовать на улицу Дюперэ, Париж, 9-й округ. Кажется, Воллар давал танцовальный вечер, на котором много балагурили. Я слышал, что на нем была вся молодая школа: Морис Дени, Вюйар. Там же встретились Поль и Иоаким Гаске [7]. Я думаю, что лучше побольше работать. Вы молоды, работайте, добивайтесь и продавайте.

Вы помните прекрасную пастель Шардена [8], вооруженного парою очков и с картузом, подобным навесу. Хитер этот художник! Заметили ли вы, что когда он положит на носу легкий поперечный план как грань, то от этого все отношения тонов лучше воспринимаются? Проверьте этот факт и напишите мне, прав ли я.

Поль Сезанн

Экс, 25 июля 1904

Мой дорогой Бернар!

Я получил „Revue occidentale“. Я только могу вас благодарить за то, что вы написали обо мне.

Очень жаль, что мы не можем быть вместе, так как мне хотелось бы на натуре подтвердить вам мою теорию. Энгр [9], несмотря на свой „высокий стиль“ и несмотря на всех своих поклонников, совсем ничтожный живописец. Самые же великие живописцы, вы это знаете лучше меня,—венецианцы и испанцы.

Для того, чтобы делать успехи, нет ничего лучше, как изучать натуру; соприкасаясь с ней, воспитывается наш глаз. Он становится сосредоточеннее по мере того, как разглядывает и работает. Я хочу сказать, что в апельсине, яблоке, шаре, голове, каждом предмете есть самая выпуклая точка, которая всего ближе к нашему глазу, и это всегда независимо от самых даже резких эффектов: света, тени, и цветовых ощущений. Края предметов бегут к центру, помещенному на нашем горизонте. С небольшим темпераментом можно быть очень большим живописцем. Можно делать хорошие вещи и не быть колористом и не понимать гармонии. Достаточно лишь обладать чувством искусства. Вот что, без сомнения, составляет ужас для буржуа—это самое чувство. А все звания академиков, пенсии, знаки отличия и почести могут существовать только для идиотов, кривляк и простаков.

Бросьте быть критиком. Отдайтесь живописи: в этом спасение.

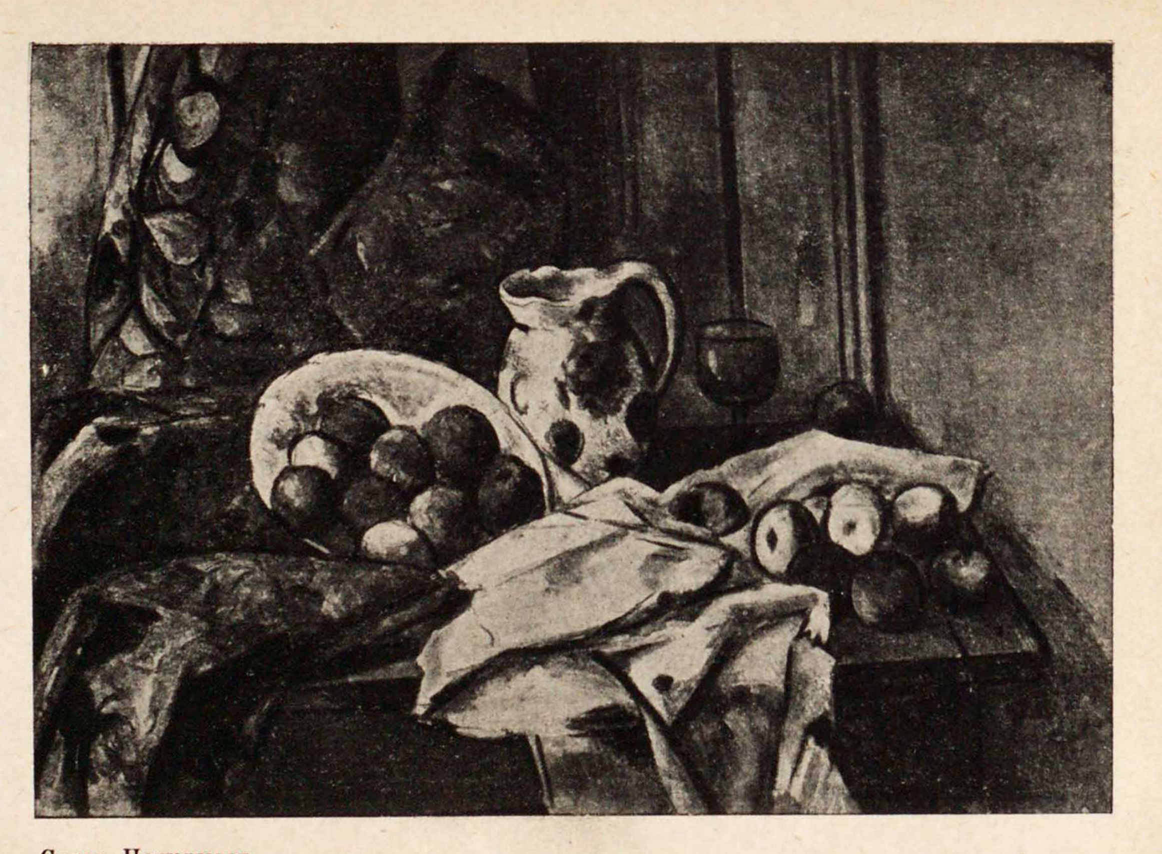
Жму сердечно руку.

Ваш старый товарищ

Поль Сезанн

23 декабря 1904

Я получил ваше милое письмо из Неаполя. Я не буду распространяться с вами в эстетических рассуждениях. Да, я одобряю ваше восхищение перед наиболее сильными венецианцами; мы прославляем Тинторетто [10]. Ваша потребность найти нравственную и духовную точку опоры в произведениях, которые, конечно, не будут превзойдены, заставляет быть вас настороже и постоянно искать средств для передачи, что, конечно,



Сезанн. Натюрморт

приведет к тому, что вы будете черпать их в природе. И в тот деня, когда вы ими будете обладать, будьте убеждены, что без труда найдете их в природе, и они те же самые, которыми пользовались четыре или пять великих венецианца.

Итак, вот мой совершенно определенный взгляд: зрительное ощущение зарождается в нашем органе зрения; он классифицирует на свет, полутон и четверть тона те планы, которые передаются посредством цветовых ощущений (свет в сущности не существует для живописца).

Неизбежно, пока вы будете итти от черного к белому, принимая первую из этих абстракций за точку опоры для глаза и рассудка, вы блуждаете и не достигнете того, чтобы вполне овладеть мастерством, передачей натуры. Во время этого периода (я невольно повторяюсь) мы обращаемся к достойным восхищения произведениям, которые передали нам века; мы в них находим поддержку и ободрение, как пловец хватается за доску. Все, что вы говорите в вашем последнем письме, очень верно. Надеюсь, что скоро увидимся.

Я хочу, насколько смогу, ответить на главные пункты вашего письма, и я прошу вас принять уверение и пр. Желая счастливого года, жму крепко вам руку, мой дорогой собрат.

(Без даты)

Дорогой Бернар!

Я отвечаю кратко на некоторые положения вашего последнего письма. Как вы мне пишете, я думаю, что действительно сделал некоторые успехи, очень медленные в последних этюдах, которые вы у меня увидали. Тяжело во всяком случае сознавать, что двигаешься вперед в понимании природы с точки зрения картины, что развиваешь средства выражения, а рядом идет старость с ее физической слабостью.

Если официальные салоны так слабы, то причина этого в том, что они применяют более или менее разнообразные приемы.

Гораздо было бы лучше проявить больше личного переживания, наблюдательности и характера.

Лувр—это книга, по которой мы учимся читать. Мы, однако, не должны довольствоваться только прекрасными формулами наших знаменитых предшественников. Выйдем за их пределы,

чтобы изучать прекрасную природу, постараемся освободить от них наш дух и выразить себя, следуя своему личному темпераменту. Время и размышление изменяют мало-помалу впечатление от виденного, и, наконец, к нам приходит понимание.

Дождливое время не позволяет мне осуществить в работе на воздухе мои теории, несомненно, справедливые. Но настойчивость ведет нас к пониманию проблемы интерьера, так же как и к пониманию всего остального. Остатки старого миросозерцания только затемняют наш ум, который нуждается в постоянном подстегивании.

Вы меня поймете лучше, когда мы увидимся. Изучение изменяет наше зрение до такой степени, что скромный и колоссальный Писсарро себя считает правым в своих анархических теориях.

Обращайте внимание на рисунок, но помните: рефлекс все окутывает, и посредством совокупности рефлексов свет дает покров всему.

Экс, 23 октября 1905

Мой дорогой Бернар!

Мне дороги вдвойне ваши письма: во-первых, чисто эгоистически, потому что прибытие их меня отвлекает от той монотонности, которую порождает безостановочное преследование одной и единственной цели, что меня доводит в моменты физической усталости до какого-то умственного истощения, во-вторых, ваши письма мне дают возможность снова поговорить с вами, правда, немного слишком об упорстве, с каким я преследую передачу той части природы, которая, попадая под наш взор, дает нам картину. Итак, тема для развития такова: каков бы ни был наш темперамент или мощь перед лицом природы, мы должны уметь передать образ того, что мы видим, забыв все, что было сделано до нас. Это есть, я думаю, то, что даст возможность художнику выразить всю свою личность, большую или маленькую.

А я, старик, почти семидесяти лет, я чувствую недостаток цветовых ощущений, которые дают свет, и от этого не могу покрыть холста и уследить границы предметов, когда точки соприкосновения тонки, деликатны. Вот откуда происходит то, что мой образ или картины несовершенны. С другой стороны, планы набегают один на другой, откуда и происходит неим-



Сезанн. Портрет жены

прессионистическая оправа—подчеркивание контуров черной чертой, ошибка, с которой надо бороться изо всех сил. Сама природа указывает средства достигнуть цели. Я хорошо помню, что вы были в Т..., но мне так трудно устроиться у самого себя, что я должен всецело отдать себя в распоряжение моей семьи в этих случаях; семья же, ища своих удобств, немного забывает обо мне. Такова жизнь. В моем возрасте я должен был бы иметь больше опыта и пользоваться им только для общего блага. Я вам должен сказать истину в живописи и я вам скажу ее.

Ваш старый Поль Сезанн

Экс, 21 сентября 1906

Мой дорогой Бернар!

Я нахожусь в таком тяжелом состоянии духа от сильных нервных потрясений, что боюсь моментами, что мой слабый рассудок их не выдержит. После страшной жары, которую мы только что перенесли, наступила более умеренная температура и внесла в наши рассудки некоторый покой. Давно пора. Мне кажется, что я чувствую себя лучше и что я вернее разбираюсь в работе. Достигну ли я цели, так сильно желаемой и так долго преследуемой? Я хочу этого, но цель не достигнута, и смутное состояние болезненности будет владеть мною, пока не придет конец, или пока я не сделаю вещь, более совершенную, чем прежде, и тем самым не подтвержу правоты моих теорий. Они-то, теории, всегда легки. Главная трудность заключается в том, чтобы суметь доказать на деле то, что думаешь. Итак, я продолжаю изучение.

Я снова перечел ваше письмо и вижу, что отвечаю всегда невпопад. Прошу вас извинить меня за это. Причина этому моя вечная забота о достижении цели. Я учусь всегда на природе, и мне кажется, что я медленно подвигаюсь вперед. Мне хотелось бы, чтобы вы были со мной, потому что одиночество всегда тяготит меня. Но я стар и болен, и я поклялся умереть с кистью в руках скорее, чем погрузиться в слабоумие, которое угрожает старикам, если они позволят чувствам подчиниться скотским страстям. Если когда-нибудь я буду иметь удовольствие видеть вас у себя, мы лучше объяснимся в разговоре. Вы меня извините, что я вечно возвращаюсь к тому же, но я неуклонно ищу логического развития в том, что мы

видим и чувствуем в изучении природы, с тем чтобы вслед за этим заняться способами передачи; способы передачи—это для нас простые средства заставить публику почувствовать то, что чувствуем мы сами, и согласиться с нами. Великие, которыми мы восхищаемся, делали только это.

Привет вам от упрямца, который сердечно жмет вам руку.

Поль Сезанн

Письма Сезанна Камуэну [11]

Экс, 3 февраля 1902

Дорогой г-н Камуэн!

Лишь в субботу получил я ваше последнее письмо. Ответ я направил в Авиньон. Сегодня, 3-го, нахожу в ящике письмо от 2 февраля, посланное вами из Парижа. Ларгье был всю прошлую неделю болен и лежал в больнице; этим объясняется, почему так поздно попало ко мне ваше письмо.

Так как вы сейчас находитесь в Париже и стремитесь изучать мастеров Лувра, то советую вам заняться, если это вас интересует, этюдами с великих декоративных мастеров, Веронезе [12] и Рубенса [13], но работайте так, будто вы имеете перед собой натуру—мне это, между прочим, удавалось не вполне,— для вас теперь полезнее всего изучать натуру. Судя по тому, что я видел из написанного вами, вы делаете огромные успехи. Я очень рад, что вы цените Воллара,—он искренний и дельный человек.

Радуюсь за вас от всей души, что вы живете теперь близ вашей матушки: в моменты печали и уныния она для вас будет самой надежной моральной опорой и тем богатейшим источником, откуда вы сможете почерпнуть новые духовные силы для работы в вашем искусстве.

Потому что работать вяло и без подъема нельзя, и нужно стремиться к тому, чтобы добиться спокойствия и постоянства. Только таким образом можно выработать в себе проницательность, приносящую большую пользу на избранном вами жизненном пути.

Благодарю за ваше поистине братское отношение к моим попыткам достичь ясного живописного выражения.

В надежде иметь удовольствие снова с вами увидеться жму сердечно и нежно вашу руку.

Ваш старый собрат Поль Сезанн



Сезанн, Купальщицы

Экс, 13 сентября 1903

Дорогой г-н Камуэн!

Я был счастлив услышать новости, касающиеся вас; поздравляю вас: вы теперь свободны и можете вполне посвятить себя работе. Кажется, я говорил уже вам, что Монэ живет в Живерни. Мне бы хотелось, чтобы художественное влияние, которое этот мастер несомненно должен оказывать на более или менее близко его окружающих, имеющих к нему какое-либо отношение, не было бы более сильным, чем это абсолютно необходимо для молодого и трудолюбивого художника.

Кутюр говорит своим ученикам: „Ищите хорошего общества" или „Ходите в Лувр".

Однако посмотрев на заключенных там мастеров, нужно торопиться выйти оттуда и самостоятельно оживить в соприкосновении с природой живущие внутри нас инстинкты, художественные чувствования.

Сожалею, что не могу быть у вас. Возраст не задержал бы меня, но есть и другие соображения, мешающие мне уехать из Экса. Тем не менее надеюсь иметь еще удовольствие увидеться с вами.

Желаю хороших этюдов на лоне природы. Лучше этого ничего быть не может. Если встретите мастера [14], которым мы оба восторгаемся, напомните ему обо мне.

Он, кажется, не любит, когда ему надоедают, но, поверив в мою искренность, он, может быть, не рассердится.

Сердечно ваш

Поль Сезанн

Письмо Сезанна сюринтенданту департамента изящных искусств г-ну Ньюверкерке [15]

19 апреля 1866

Милостивый государь!

Я имел недавно честь писать Вам по поводу двух картин, которые были отвергнуты жюри.

Поскольку Вы не ответили мне еще, считаю своим долгом подчеркнуть причины, заставившие меня к Вам обратиться. Впрочем, поскольку Вы, наверное, получили мое письмо, мне нет больше необходимости повторять здесь аргументацию, которую я считал своим долгом Вам привести. Ограничусь повто-

рением, что я не могу принять беззаконного суждения моих собратьев по искусству, которым я сам не давал никакого поручения оценивать меня.

Итак, я Вам пишу, чтобы настоять на своем требовании. Я хочу апеллировать к публике и, несмотря ни на что, быть выставленным[16]. Мое желание не представляется мне чем-либо необыкновенным, и если Вы спросите всех художников, находящихся в моем положении, они ответят все, что они отвергают жюри и что они желают тем или иным способом участвовать на выставке, доступной для каждого серьезно работающего.

Пусть будет восстановлен, таким образом, „Салон отверженных"[17]. Если бы даже я был там представлен один, я страстно желаю, чтобы толпа, по крайней мере, знала, что я жажду быть смешанным с этими господами из жюри не более, чем они стремятся быть смешанными со мной.

Рассчитываю, милостивый государь, что вы захотите нарушить молчание. Мне кажется, всякое приличное письмо заслуживает ответа[18].

Примите, прошу Вас, выражение моих самых достойных чувств.

Поль Сезанн

Письма Сезанна Амбруазу Воллару[19]

Экс, 2 апреля 1902

Дорогой г. Воллар!

Я вижу, что я вынужден отложить до позднейшего времени отправку моей картины „Розы". Хотя я очень хотел послать картины в Салон 1902 г.[20], я в этом году снова откладываю выполнение этого проекта. Я не удовлетворен достигнутыми результатами[21]. С другой стороны, я не отказываюсь от продолжения моего этюда, который принудит меня к усилиям, которые—хочу думать—не окажутся бесплодными. Я построил дом на маленьком участке земли, который приобрел для этой цели[22]. Я продолжаю, таким образом, мои поиски и сообщу Вам о полученных результатах, как только этюд немного удовлетворит меня.

Благоволите верить моей сердечной преданности.

Поль Сезанн

Экс, 9 января 1903

Дорогой г. Воллар!

Я упорно работаю, я различаю вдали обетованную землю. Будет ли со мной, как и с великим вождем евреев[23], или же я смогу в нее проникнуть?

Если я окончу к концу февраля, я пошлю Вам мое полотно, чтобы сделать к нему раму и направить его в какую-нибудь гостеприимную гавань.

Я должен был бросить Ваши цветы, которыми я недоволен. У меня теперь большое ателье за городом. Я работаю там, там мне лучше, чем в городе.

Я сделал некоторые успехи. Почему так поздно и с таким трудом? Что же, искусство—действительно жертвоприношение, требующее чистых, принадлежащих ему безраздельно? Сожалею о расстоянии, нас разделяющем; не один раз прибегнул бы я к Вашей помощи, чтобы хотя немного морально укрепиться... Живу один, господа N и N несказуемы, это каста интеллигентов, и какой закваски, бог мой! Буду жив—поговорим еще об этом. Спасибо за добрую память.

Поль Сезанн

ВИНЦЕНТ ВАН-ГОГ

1853—1890



ВИНЦЕНТ ВАН-ГОГ

Ван-Гог — замечательный голландский живописец. Род. в 1853 г. в местечке Groot Zändert в Северном Брабанте, в семье пастора. Жизнь Ван-Гога представляет собой беспрерывную цепь конфликтов и катастроф, завершающихся душевной болезнью и самоубийством. Экзальтированный, болезненно впечатлительный, с обостренным чувством личной и социальной ответственности, Ван-Гог неизбежно приходит к резким столкновениям с окружающей средой. Прежде чем посвятить себя окончательно живописи, он, вечно неудовлетворенный своей деятельностью, сменяет одну профессию на другую; от службы в художественной фирме Гупиль он переходит к преподаванию языков, от книжной торговли—к занятиям теологией и проповедничеству. Ван-Гог впервые начинает серьезно заниматься искусством в тридцатилетнем возрасте, когда он живет в Бельгии проповедником среди углекопов (1878).

В условиях крайней нужды он упорно занимается живописью в Брюсселе (1880), Гааге (1881—1883) и Антверпене (1885), работает в глухой провинции, в Дренте (1883), Нуенене (1884—1885). Этот „голландский период“ в творчестве Ван-Гога окрашен сильным воздействием старого голландского искусства. Колорит живописи темный, мрачный; гамма красок колеблется от темнозеленых и иссиня-черных тонов к коричневым и бурым тонам охр и умбры. Удары кисти резки, грубы, нетерпеливы; многое носит отпечаток спешной этюдности; форма часто утрирована, подчеркнута, но всегда выразительна. Тематика картин отражает социальные симпатии Ван-Гога. Ван-Гог пишет ткачей, изможденных трудом, тяжелые и понурые фигуры крестьян за повседневной работой, женщин с лицами, говорящими о нужде и заботах, бедные натюрморты, составленные из предметов обыденной жизни („Стоптанные башмаки“, „Посуда“), печальные пейзажи своей родины. Наиболее характерным произведением этого периода является первая значительная композиция Ван-Гога „Едоки картофеля“, захватывающая силой своей экспрессии. Переезд Ван-Гога в Париж (1886) кладет начало новому периоду творчества художника. Ван-Гог живет у своего младшего брата Теодора, служащего фирмы Гупиль, горячего приверженца передовых исканий в искусстве. Полтора года, проведенные в Париже, резко меняют художественную манеру Ван-Гога. Знакомство с кипучей художественной жизнью Парижа, встречи с Тулуз-Лотреком, Гогеном, Эмилем Бернаром, Сера, Синьяком и Гийоменом, усердное посещение Лувра, увлечение живописью Милле и Делакруа,

изучение японских эстампов расширяют художественные горизонты Ван-Гога. Живопись его становится богаче и тоньше; палитра делается разнообразнее, колорит работ светлеет. Ван-Гог пишет в манере импрессионистов, мелкими, дробными мазками, и, увлеченный примером Сера, делает опыты в манере дивизионизма. Тематика картин парижского периода разнообразна; от натюрмортов и цветов Ван-Гог переходит к портретным изображениям, видам парижских уголков и пригородным пейзажам. Отметим, как наиболее характерные работы, портреты торговца картинами Танги, серию автопортретов, ряд натюрмортов („Книги", „Букеты цветов"), „Ресторан Сирена", „Трактир". Ван-Гог работает с лихорадочным напряжением; беспорядочное существование, споры об искусстве, глубоко волнующие Ван-Гога, недели захватывающего и изнуряющего труда—все это расшатывает душевные силы Ван-Гога. Утомленный жизнью в столице, он переезжает в феврале 1888 г. на юг Франции, в Арль. Жизнь в Арле отмечена бурным раскрытием дарования художника. Период ученичества, впитывания различных влияний окончился; толчок, полученный в Париже от соприкосновения с современным искусством, от изучения Лувра и японцев, приводит к созданию искусства яркого, стихийно самобытного. Лето 1888 г. проходит в безумном напряжении работы; Ван-Гог создает одну картину за другой, не зная отдыха, не щадя сил, в какой-то творческой экзальтации. В Арле, полном остатков римской старины, его интересуют биение современной жизни и вечное изменение природы. Он создает серию цветущих садов, в их розовом, желтом, белом убранстве на фоне синего неба,

пейзажи широких равнин Кро и Камарг, раскинувшихся у стен Арля, виды реки и мостов, виды города, площадей, кафе (знаменитое „Ночное кафе"), мотивы железной дороги и т. п. Комната, в которой он живет, стул, кухонная утварь на столе служат темой интерьеров и натюрмортов. Он создает серию замечательных автопортретов, пишет изображения жителей Арля („Старый крестьянин", „Арлезианка", портрет зуава, портреты почтальона Рулена и его семьи). Он передает арльскую толпу то в изображении „Арены в Арле", то в изображениях улиц, городских садов, публичных домов. Осень приносит снова мотивы полей, покрытых багровыми виноградниками („Красные виноградники"). Техника всех этих работ разнообразна, колеблясь от резких ударов, нанесенных „à la prima", с просвечивающей поверхностью холста, до манеры жирной, пастозной, напоминающей работы любимого Ван-Гогом Монтичелли. Рисунок всегда свободен, своеволен, экспрессивен; Ван-Гог стремится передать свое видение мира с величайшей энергией, лаконизмом и интенсивностью. Его приемы поражают своей необычностью и смелостью, но они всегда продиктованы живым ощущением и потому обладают такой силой воздействия; краски приобретают напряженность, яркость и эмоциональную выразительность. С той же смелостью и свободой трактованы большие рисунки тушью, где с поразительной энергией передано бесконечное пространство полей. Увлеченный работой, Ван-Гог мечтает о создании на юге целой колонии живописцев, работающих в братском сотрудничестве. На его призыв откликается один Гоген, застающий Ван-Гога в состоянии

непрерывного нервного возбуждения. Различие мировоззрений, разные манеры видеть и изображать мир приводят обоих художников к спорам, столкновениям. После нескольких недель совместной жизни Ван-Гога постигает припадок безумия, его помещают в госпиталь в Арле, откуда переводят в больницу для умалишенных в С.-Реми (1889—1890). Здесь, хотя и в меньшей степени, чем в арльском госпитале, Ван-Гог пользуется относительной свободой; он работает в промежутках между припадками, создавая ряд замечательных пейзажей. Лишенный возможности отдаваться столь интересующей его портретной живописи и писать человеческие фигуры с натуры, Ван-Гог прибегает к свободному повторению в красках гравюр любимых мастеров; так создаются повторения с работ Милле („Сеятель"), Домье („Пьющие") и знаменитый „Круг заключенных" с гравюры Доре. Чрезвычайно тягостная для Ван-Гога обстановка в больнице заставляет его добиваться переезда в Овер, вблизи Парижа (весна 1890),— местность, излюбленную импрессионистами. Здесь, в беспрерывной работе, проходят последние месяцы жизни Ван-Гога; им создаются десятки работ: портреты доктора Гаше, изображения оверских хижин, виды города, окрестные поля. В работах, исполненных Ван-Гогом в С.-Реми и Овере, можно отметить глубокий лиризм, все возрастающую свободу трактовки и склонность к известной декоративной игре кисти, выражающейся в параллелизме штрихов и орнаментальности линий; одновременно наблюдается повышенная красочность, интенсивность чистых и ярких тонов. Несмотря на усиленную работу, гнетущее психическое состояние не покидает художника; в период

одного из приступов депрессии Ван-Гог смертельно ранит себя выстрелом из револьвера и через два дня умирает в полном сознании (29 июля 1890).

При жизни Ван-Гог оставался непризнанным и почти неизвестным за узкими пределами парижской богемы; он называл себя неоднократно пролетарием, членом рабочей семьи; должны быть отмечены его интерес и симпатия к рабочему движению; его постоянно волновали вопросы о будущем обществе, о судьбе искусства, о создании корпорации художников, работающих совместно и облегчающих друг другу существование. Искусство Ван-Гога, впитав в себя уроки французского импрессионизма, несет новые начала, в значительной мере противоположные пассивному, иллюзионистическому принципу импрессионизма. Основной задачей Ван-Гога является экспрессия, передача зрителю своего душевного состояния; он стремится не только изображать, но и выражать; система мазка, быстрого, лаконичного, улавливающего все характерное, повышенная красочность, подчеркнутость, утрировка формы, деформация ее—должны воздействовать, волновать и захватывать. В своем разорванном, катастрофически протекавшем существовании, в своем напряженном, экзальтированном искусстве Ван-Гог явился типичным представителем деклассированных, мечущихся в поисках „смысла жизни“ группировок мелкой буржуазии. Ван-Гог кончает с собой, осознав всю безысходность своего личного существования. Но его трагедия есть в то же время трагедия его класса, который неумолимым развитием капитализма лишается своей социальной базы, пауперизируется, сжимается, словно попав между молотом и наковальней,—между бо-

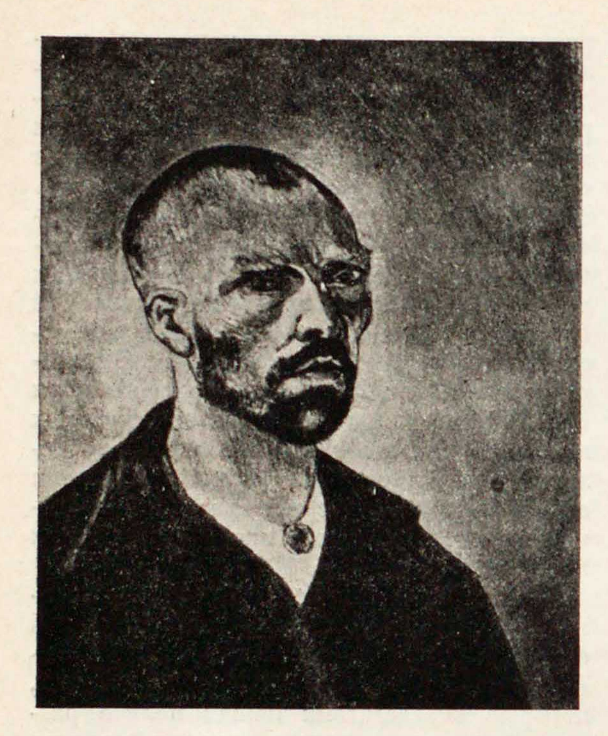
рющимися основными противниками—пролетариатом и буржуазией; мелкая буржуазия, диференцируемая на различные группировки, обречена на постоянные колебания между враждебными лагерями. Социальные симпатии Ван-Гога влекут его в лагерь трудящихся; в этом смысле он—типичное явление для переживаемых мелкобуржуазной интеллигенцией конца 80-х и 90-х годов „гуманитарных" настроений с их интересом к проблемам общественного переустройства, к вопросам социализма. Вместе с тем над сознанием Ван-Гога, как и всех мелкобуржуазных идеологов, тяготеет бремя всяческих религиозных пережитков; отсюда попытки сочетать евангелие с социализмом, мистические представления, интерес к библии и т. п.

В искусстве Ван-Гога, с его напряженностью, динамичностью, акцентировкой субъективных переживаний, смелыми деформациями, впервые сказались те черты, которые впоследствии нашли полное развитие в экспрессионизме, в особенности в в германском экспрессионизме послевоенных лет. Поскольку ухудшались общие условия существования значительных прослоек мелкой буржуазии, поскольку становилась ясной бесперспективность их существования и в их среде росли настроения безысходности, тоски, ухода от жизни в мистику, религию, бунт, постольку крепли экспрессионистические тенденции в искусстве, выражающие эти настроения. Вместе с тем росло признание искусства Ван-Гога, непризнанного при жизни *.

Б. Терновец

---

* Настоящая статья представляет собою расширенный вариант статьи о Ван-Гоге того же автора для БСЭ.



Ван-Гог. Автопортрет

Отрывки из писем брату Теодору Ван-Гогу

Голландский период [1]

Гаага, 25 апреля 1882

Тео, я написал Мауве [2]: „Знаешь, два условленных месяца давно уже прошли, так дадим друг другу руку, и пусть лучше каждый из нас пойдет по своей дороге, чем опять подымать междоусобные распри". Я написал это и ни слова не получил в ответ. У меня такое чувство, как будто мне сдавили горло. Ты ведь знаешь, что я многое воспринял от Мауве, и так тяжело, что немного остается от счастья, которое он мне показал. Боюсь я, что чем лучше я рисую, тем больше встречу трудностей и противодействия, много придется страдать именно из-за различных свойственных мне особенностей, которых я не могу изменить.

Прежде всего мое поведение в обществе, манера говорить и одеваться. Впоследствии, когда я больше стану зарабатывать, я постоянно буду вращаться не в том кругу общества, к которому принадлежит большинство художников. Ибо концепция, сложившаяся у меня о вещах, предметы, которые я собираюсь изобразить, неумолимо этого требуют. Здесь приложен маленький эскиз землекопов; сейчас скажу тебе, почему я его вложил.

Т. говорит мне: „И раньше с тобой дело обстояло неладно, тебе ничто не удавалось, и теперь снова то же самое".

Позвольте, отнюдь нет! Это совсем не то, что было раньше, и приговор этот в сущности есть ложный вывод.

То, что я не имел призвания к торговле или к науке, нисколько не доказывает, что я неспособен быть художником. Напротив, будь я пастором или коммерсантом в каком-нибудь чужом деле, тогда я, наверное, не сделался бы ни живописцем, ни рисовальщиком и не мог бы ни отвергнуть профессии, ни на ней окончательно остановиться.

Как раз потому, что я художник по природе, я не могу оставить рисования. Скажи, сомневался ли я, колебался и отступал ли от своего решения с того самого дня, как начал рисовать? Мне кажется, ты хорошо знаешь, что я смело борюсь и что я неустанно совершенствуюсь в борьбе.

Теперь перейду к эскизу. Я сделал его в Гесте, на улице моросил дождь, а я стоял в грязи, среди шума и грохота. Посылаю его тебе, посмотри; моя тетрадь эскизов доказывает, что я стараюсь передать вещи по горячим следам.

Посади-ка того же Т. перед песчаной канавой в Гесте, где работают землекопы и прокладывают водопроводные или газовые трубы! Посмотрел бы я, какую он скорчил бы гримасу и какой бы сделал этюд! Неприятное занятие—бродить по верфям, переулкам и улицам, заходить в дома, на вокзалы, даже в шинки, но через это надо пройти, чтобы стать художником.

Интереснее быть в самом грязном квартале города (при условии, что там есть материал для рисования), чем находиться за чайным столом в обществе красивых дам, хотя их можно рисовать, а их общество само по себе занимательно для художника. Я хочу только сказать, что поиски сюжетов, необходимость вращаться среди рабочих, биться и мучиться с моделями, рисование с натуры по горячему следу—тяжелая, а подчас и грязная работа. И действительно, манеры и одежды комми всего меньше подходят ко мне и к любому человеку, который не

обязан вести разговор с красивыми дамами и богатыми господами, чтобы зарабатывать себе средства к существованию, продавая им дорогие вещи, а вместо этого предпочитает иметь дело с землекопами, хотя бы в том же Гесте.

Если бы я мог делать то, что делает Т., и был бы к этому способен, это значило бы, что я не гожусь в художники. Для моего ремесла лучше, что я остаюсь самим собой и что я не напяливаю на себя формы, которая мне не подходит.

Ведь я нехорошо себя чувствую в более или менее приличном сюртуке в изысканном магазине и вообще не мог бы себя там хорошо чувствовать, быть может, томился бы и скучал. Но я совсем другой человек, когда я за работой где-нибудь среди песчаных холмов, в поле или в дюнах. Мое некрасивое лицо и потрепанный сюртук вполне подходят ко всему окружающему, я становлюсь самим собой и работаю с удовольствием...

Гаага, 2 мая 1882

Я окончил два больших рисунка. Первый—„Скорбь" („Sorrow") в увеличенном формате, одна фигура, без окружения. Положение, однако, несколько изменено: волосы падают не на спину, а вперед и слегка заплетены; благодаря этому видны плечо, шея и спина, вообще вся фигура выписана более тщательно.

Другой рисунок—„Корни", корни деревьев в песчаном грунте.

Я стремился вложить в пейзаж то же чувство, что и в образ женщины, то же судорожное и страстное внедрение в землю и почти полную отрешенность перед бурей.

Я хотел передать одно из проявлений этой вечной борьбы за жизнь одинаково и в белом гибком женском теле и в черных узловатых корнях с их отростками. Или, лучше сказать, так как я стремился, не философствуя, оставаться верным природе, так, как я ее видел перед собой, то в обоих рисунках почти невольно отразилась вечная борьба за существование. Мне, по крайней мере, представляется, что в них заключено одно и то же чувство; я могу и ошибаться, но ты, конечно, в этом разберешься...

Хотя „Корни" всего только рисунок карандашом, я действовал так же, как при письме красками: сначала наложил карандаш, а потом снял его. Что касается столярного карандаша, то я рассуждаю так. Чем рисовали старые мастера? Конечно,

не фаберовскими карандашами *B, BB, BBB, Bc, Be,* а просто грубым куском графита. Орудие, которым пользовались Микель-Анджело и Дюрер, может быть, во многом напоминало обыкновенный плотничий карандаш. Сам я, конечно, при этом не присутствовал и точно не знаю, так ли это было, но мне хорошо известно, что употребление плотничьего карандаша вместо этих тонких фаберовских может придать рисунку совершенно иную силу. Я предпочитаю графит в его естественной форме чрезвычайно тонко опиленным графитам дорогих фаберовских карандашей. Блеск исчезает при фиксаже молоком. Когда работаешь на воздухе угольным карандашом Конте, то при ярком свете не знаешь точно, что делаешь, и замечаешь только потом, что рисунок выходит слишком черный. Но графит скорее серый, чем черный, тогда им следует пройти еще раза два, чтобы затем писать пером; тогда наиболее интенсивные тона графита просветляются благодаря проработке первого плана пером. Древесный уголь—замечательный материал, но после продолжительной обработки свежесть рисунка может быть утеряна; чтобы сохранить тонкость работы, необходимо фиксировать ее тут же, по горячему следу.

В пейзаже часто пользовались углем такие художники, как Рюисдаль[3], Ван-Гойен[4] и Калам[5], а среди современников Релофс. Но если кто-нибудь изобретет для работ на воздухе хорошее перо с постоянным запасом чернил, тогда, можно думать, возрастет число рисунков пером. Углем, пропитанным маслом, можно добиться превосходных результатов, что я и наблюдал у Вейсенбруха[6]; масло фиксирует, а черный цвет становится теплее и глубже. Но, я думаю, будет лучше, если я начну работать так через год, не раньше, так как я хочу, чтобы красота проистекала не от моего материала, а от меня самого. Пройдет еще немного времени, и оформление моих вещей в иных случаях будет более совершенным, так как я буду работать благодарным рисовальным материалом. А так как я и сам кое-что смогу дать, то создастся вещь двойной ценности, что превзойдет все ожидания. Но прежде всего как залог всякого успеха—борьба вплотную с вещами в мире природы...

Гаага, июль 1882

...Ты, конечно, ясно представляешь себе, как я понимаю искусство. Чтобы добиться правдивого, надо долго и много работать. Дьявольски трудна эта задача, но не думаю, чтобы я метил слишком высоко.

Я хочу делать такие рисунки, которые захватывали бы людей. „Скорбь“—это скромное начало; может быть, маленькие пейзажи типа „Аллеи в Мердесворте“, „Риксвикских лугов“, „Сушки рыбы“—тоже лишь скромное начало.

Но в них есть, по крайней мере, нечто, идущее непосредственно от моего сердца.

И в фигурах и в пейзажах я хотел бы выразить не сентиментальную грусть, а серьезную горечь жизни.

Наконец, я хочу достигнуть того, чтобы о моей работе говорили: этот человек чувствует глубоко и тонко. Ты это поймешь, несмотря на мою пресловутую грубость, может быть, как раз благодаря ей.

Этот взгляд может сейчас показаться претенциозным, но ведь это и есть причина, почему я полагаю в нем свою силу.

Кто я такой в глазах большинства? Ничтожество, или чудак, или неприятный человек, который не имеет и не будет иметь положения в человеческом обществе, словом, малейший из малых на земле.

Положим, что все это верно,—тогда я своей работой показал бы, что вырастает в сердце этого чудака и ничтожества.

В этом мое тщеславие. Как бы там ни было, оно основано скорее на любви, чем на ненависти, и проникнуто более жизнерадостностью, чем страстью.

Хотя мною часто овладевает волнение, тем не менее в глубине души царят спокойная, чистая гармония и музыка. В нищих домишках, в каком-нибудь грязном углу я вижу картины или рисунки, и с каким непреодолимым упорством влечет мой дух по этому пути!

Чем дальше, тем больше выступает „иной мир“, и чем больше он проявляется, тем скорее мой взор схватывает живописное. Искусство требует неустанной работы, работы прежде всего и непрерывного наблюдения.

Под упорством я понимаю главным образом длительную работу, а затем верность своей концепции независимо от толков окружающей среды.

Я твердо надеюсь, брат, что ты в ближайшие годы и даже теперь увидишь мои вещи, которые вознаградят тебя за твою самоотверженность.

В последнее время я особенно мало беседовал с художниками. От этого я чувствовал себя не хуже. Надо прислушиваться к языку природы, а не к речам художника.

Теперь я лучше понимаю, почему полгода назад Мауве говорил мне: „Не рассказывай мне о Дюпре, расскажи лучше о дорожных канавах или о чем-либо подобном“. Сильно сказано, но совершенно правильно! Гораздо важнее почувствовать вещь, почувствовать самое действительность, чем чувствовать картины; по крайней мере, это плодотворнее и жизнедеятельнее.

У меня теперь большое, необъятное чувство жизни и искусства, которое является квинтэссенцией жизни; поэтому создается впечатление режущей фальши, когда люди преследуют только успех.

Во многих современных картинах я лично нахожу своеобразное очарование, которого нет в старых вещах.

Одним из высших и значительнейших художественных явлений мне представляются англичане, например Миллес [7], Херкомер [8], Франк Холль [9]. Что касается различия между старым и новым искусством, то новые художники, пожалуй, в большей степени мыслители.

Есть все-таки большое различие в восприятии „Октябрьского мороза“ Миллеса и „Белильщиц Оресвейна“ Рюисдаля, а также между „Ирландскими эмигрантами“ Холля и „Женщинами, читающими библию“ Рембрандта.

Рембрандт и Рюисдаль велики для нас так же, как для их современников, но у художников нашего времени есть нечто личное, настраивающее нас на более интимный лад. Это верно также по отношению к гравюрам на дереве Свена [10] и старых немецких мастеров.

Также ошибочно, когда современные мастера несколько лет тому назад были одержимы манией подражания старым.

Правильно говорил отец Милле: „Мне кажется абсурдом, когда люди хотят казаться иными, чем они есть на самом деле“.

Как будто тривиальное изречение, и тем не менее оно неизмеримо глубоко, как океан, и я лично считаю, что хорошо было бы принять его ближе к сердцу.

Гаага, 31 июля 1882

...Мы с тобой одного мнения, поскольку я могу судить, относительно черного цвета в природе. Абсолютно черного цвета, собственно говоря, не бывает. Он входит составной частью, как и белый цвет, во все почти краски в природе и образует бесконечные по тону и силе разнообразные вариации серого цвета. Ведь и в природе мы наблюдаем не что иное, как эти тона

и оттенки. Есть три основных цвета—красный, желтый и синий. Бронзовый, зеленый и фиолетовый—составные цвета. Примешивание черного и иногда белого создает из этих цветов бесконечные вариации серого—красно-серый, желто-серый, сине-серый, оранжево-серый и фиолетово-серый.

Невозможно, например, точно определить, сколько существует оттенков зелено-серого цвета: он варьируется до бесконечности.

В этих простых основных принципах по существу заключается вся химия красок, и ясное представление о них гораздо ценнее знания 70 различных оттенков цветов, так как с тремя основными цветами, с прибавлением белого и черного можно всегда получить не 70 оттенков, а значительно больше.

Кто, наблюдая цвет в натуре, в состоянии совершенно свободно его анализировать и определить, например, что зелено-серый цвет есть смесь желтого с черным, почти без примеси синего, кто, коротко говоря, может воспроизвести на палитре различные оттенки серого цвета в природе, тот заслуживает имени колориста. Но чтобы сделать на воздухе наброски или маленький эскиз, а потом его разработать, абсолютно необходимо владеть сильно развитым чувством контура.

По моему мнению, оно дается художнику не само собой, а путем наблюдения, во-первых, упорной работы и исканий, во-вторых, и, наконец, к нему подводит окончательно изучение анатомии и перспективы. У меня есть пейзаж Релофса, набросок пером. Если б ты знал, как выразителен этот простой контур! В этом все. Другой пример, еще более красноречивый—большая гравюра на дереве „Пастушка“ Милле, которую ты показывал мне в прошлом году и которая так и запечатлелась в моей памяти, потом рисунки пером Остаде [11] и Брегеля Старшего [12].

Знакомясь с подобными работами, я чувствую самым наглядным образом огромное значение контура, и ты знаешь хотя бы по рисунку „Скорбь“, что я прилагаю массу труда, чтобы продвинуться в этом направлении.

Войдя ко мне в ателье, ты увидишь, однако, что я, помимо исследований в области контура, твердо владею, как и другие художники, чувством тона в живописи и что я не отказываюсь писать акварели.

Последние ведь основаны в первую очередь на рисунке, а рисованье дает начало, кроме акварели, многим другим видам

нашего искусства. Они разовьются у меня в свое время, как у всякого художника, работающего с любовью над своим делом. Я еще раз атаковал старого Дейбель фон Копфвайде; думаю, что это лучшая из акварелей. Унылый пейзаж, сухое дерево у тихой, покрытой ряской заводи; на заднем плане, где скрещиваются рельсы, сарай прирейнской железной дороги, черные закопченные строения, дальше—зеленые луга, угольный путь, воздух с несущимися серыми облаками; края некоторых из них освещены и белеют, а там, где облака разрываются, уходящая вдаль синева.

Гаага, август 1882

...„Опушка леса" будет насквозь пропитана осенними настроениями—там есть такие красочные эффекты, которые я очень редко встречал в голландской живописи. Я вчера вечером работал над возвышенной слегка лесной опушкой, покрытой сухими сгнившими буковыми листьями. Красно-коричневая земля становилась то светлее, то темнее, особенно от теней ярко освещенных деревьев, отбрасывавших на нее полосы то наполовину стертые и слабые, то более отчетливые. Было очень трудно получить этот темный тон и передать огромную силу и неподвижность земли. Затем только при писании красками я заметил, сколько света остается еще в темное время дня. Так вот удержать освещение и в то же время сохранить жар и глубину этого насыщенного красочного тона! Тут не придет на ум ни один ковер: так великолепен был в этот осенний вечер темный коричнево-красный цвет в солнечном пламени, слегка ослабленном деревьями.

Из зелени тянутся юные побеги бука, с одного бока они ловят солнечный свет, здесь—сверкающая зелень, а там, с теневой стороны—теплый, интенсивный, черно-зеленый цвет. За деревцами, за коричнево-красной землей—воздух, нежнейший теплый сине-серый цвет, почти нет синего—весь блистающий. А там стоит еще кайма влажной зелени, сетка тонких стволов и желтоватой листвы. Там и сям бродят фигуры, собирают хворост, они кажутся темными массами таинственных теней. Вдруг на фоне темной коричнево-красной земли блеснет белый чепец женщины, наклонившейся за сухим сучком. Солнечный луч освещает пиджак—падает тень,—и на опушке леса появляется темный силуэт мужчины. Белый чепец, капюшон, плечо и бюст женщины выделяются на воздушном фоне. Фигуры,

массивные и полные поэзии, кажутся среди темных сумеречных теней огромными терракотами.

Я описываю тебе природу, не знаю, насколько мне удалось передать ее в моем эскизе, но знаю, что меня захватила гармония зеленого, красного, черного, желтого, синего, коричневого и серого. Совсем как у Де Гру[13], эффект, напоминающий его эскиз „Отъезд новобранца", ранее находившийся в герцогском дворце.

Писать этот пейзаж—мука. На землю пошло полтора тюбика белил—хотя земля очень темная—потом красная, желтая, коричневая, охра, черная, терра-сиена, голландская сажа (бистра) и в результате красно-коричневый тон, который варьирует от сажи (бистры) до темных оттенков цвета красного вина; здесь есть и различные тона от белого к розовому. Там есть еще мхи и маленький уголок свежей зелени, ярко освещенный; его передать очень трудно. Вот тебе и эскиз. Я берусь утверждать, что он имеет некоторое значение, что он кое-что говорит.

Во время работы я сказал себе, что не уйду до тех пор, пока не передам таинственного настроения осеннего вечера, чего-то, в чем заключалась бы серьезная мысль.

Эффект неустойчив, поэтому я должен писать быстро; фигуры накладываются сильными штрихами, широкой кистью, в один прием. Меня поразило, как прочно вросли в землю деревца на заднем плане. Я приступаю к ним с кистью. Но земля нанесена слишком пастозно, и мазком сделать ничего нельзя. Тогда я передаю корни, стволы, выдавливая из тюбиков краску, и моделирую их несколько кистью. Вот теперь они стоят хорошо, тянутся кверху, напористо врастая в землю корнями. В этом отношении я рад, что не учился живописи. Может быть, я тогда научился бы пропускать мимо глаз подобные эффекты. А теперь я говорю: нет, как раз этим я должен овладеть; если это невозможно, пусть так, но я хочу это испытать, хотя и не знаю, как это делается. Я сам не знаю, как я пишу. Я сажусь со свежей доской перед пятном, которое меня поражает, я следую тому, что находится перед моими глазами. Я говорю себе: из этой доски что-то должно получиться, я возвращаюсь недовольный, продолжаю работу; немного отдохнув, я смотрю на нее с каким-то страхом и попрежнему недоволен: прекрасная природа слишком живо стоит в моей памяти, чтобы я мог удовлетвориться. И, тем не менее, я замечаю в своей работе отражение того, что меня захватило, я вижу, что природа со

мной говорила и кое-что мне рассказала, и я это передал своей скорописью. В моей скорописи найдутся слова, которые не поддадутся расшифровке, найдутся ошибки или пробелы, но, несмотря на это, в ней есть кое-что из того, о чем говорили со мной лес, морской берег и человеческая фигура. И это отнюдь не косный и условный язык, который рождается не самой природой, а вырастает из воспринятой машинально манеры или системы...

Гаага. Начало августа 188

...Теперь у меня есть для живописи все необходимое, есть запас красок в больших тюбиках, которые обходятся дешевле маленьких. Но ты понимаешь, я ограничился простыми красками, и акварельными, и масляными: охра, красная, желтая, коричневая, кобальтовая и прусская синяя, неаполитанская желтая, терра-ди-сиена, черная и белая, кроме того, несколько маленьких тюбиков кармина, сепии, киновари, ультрамарина, гуммигута; от красок, которые нужно смешивать самому, я воздержался. Вот это, по моему мнению, будет практичная палитра из здоровых красок. Ультрамарин, кармин и т. п. буду прибавлять лишь в случае крайней необходимости...

Гаага, 1883

...Я работал последние дни граверными чернилами; они разбавляются скипидаром, накладываются кистью и дают очень темные черные тона. С примесью китайской белой они дают также хорошие серые тона. Если прибавить скипидару, ими можно делать даже тончайшую ретушь.

Мне кажется, что этот метод особенно подходит для работы на той бумаге, которую тебе дал Бюо.

Мы с тобой поговорим еще об этом, когда ты приедешь. Я покажу тебе, какие рисунки можно делать на этой бумаге.

Год тому назад мне казалось загадкой, как получаются эти очень темные тона черного цвета. Теперь я отыскал некоторые, работая граверными чернилами.

И как раз благодаря им я могу продвинуться вперед в своих исканиях моделировки и светотени...

Нуенен, ноябрь 1885

Милый Тео! Я получил вчера вечером книгу Гонкура [14]. Я сейчас же начал читать ее и, хотя мне нужно будет пере-

читать ее еще раз, не торопясь, уже сегодня утром у меня составилось о ней общее представление—в этом я чувствовал определенную потребность. Я не нахожу, что он чрезмерно хвалит Буше.

Если бы я знал о Буше только три вещи во взаимной связи— богатый синий тон, как воздушный фон, бронзовый тон в мужских и перламутрово-белый в женских фигурах и, наконец, еще этот анекдот о герцогине Орлеанской, то и тогда я согласился бы, что он представляет собой в мире художников определенную величину. Может ли быть речь о чрезмерных похвалах, когда он называет его „канальей"—в том же смысле, в каком можно назвать так, не умаляя добрых буржуа, картины Бугро и Перро, поскольку им недостает патетичности и интимности. Не правда ли?

По моему мнению, Гонкур отнюдь не чрезмерно хвалит Буше. Я не опасаюсь, например, ни на одну минуту, что он будет отрицать превосходство Рубенса!

Рубенс был гораздо продуктивнее Буше, и он еще в большей степени, чем Буше, художник женского тела.

Это отнюдь не исключает у Рубенса отмеченных мной патетичности и интимности, особенно в портретах его жены, в которых он проявляет себя в полной мере и даже сам себя превосходит.

А Шарден! У меня часто бывает потребность узнать что-нибудь о художнике как человеке. Ватто как раз такой, каким я его себе представлял. Третье сословие и родственный ему по духу Коро, со своим добродушием, но с большими неудачами и неприятностями в личной жизни.

Это великолепная книга. Латур[15] остроумен, развит одним ударом Вольтер.

Пастель—это манера, с которой я хотел бы ознакомиться, впоследствии я ею займусь; когда понадобится написать голову, можно будет изучить пастель в два часа.

Мне доставило большое наслаждение то, что он говорит о технике Шардена. Я все более и более убеждаюсь, что истинные художники никогда не отделывали своих вещей в духе обычных представлений об окончательной отделке, т. е. никогда не доводили их до того, чтобы их можно было подносить к носу.

Лучшие картины и как раз наиболее совершенные по технике состоят, если их рассматривать вблизи, из расположенных



Ван-Гог. Едоки картофеля (1885)

рядом друг с другом красочных пятен и производят впечатление лишь на определенном расстоянии. Таким остался Рембрандт, несмотря на все страдания, которые из-за этого ему пришлось перенести (добрые буржуа находили картины Ван дер Хельста [16] гораздо красивее и именно потому, что их можно было смотреть вблизи).

Шарден в этом отношении следует Рембрандту. Нечто подобное есть и у Израэльса [17]; а я его всегда нахожу чудесным как раз благодаря его технике.

Бонемор сказал бы: „Хорошо было бы, если бы каждый это сознавал и разделял бы это мнение". Чтобы так работать, нужно уметь колдовать, а этому трудно научиться. Саркастически мрачное изречение Микель-Анджело „Моему искусству суждено создавать величайших глупцов" применимо также к подражателям в области красок, так как трусы и несамостоятельные люди здесь не в состоянии подражать...

Я недавно смотрел Франса Гальса [18]. Ты ведь помнишь, как я им был захвачен, как я тебе сейчас же подробно написал о наложении красок в один прием. Какое сходство взглядов между Латуром и Франсом Гальсом, когда они изображают живую природу пастелью, которую можно сдуть.

Повидимому, для меня нет ничего привлекательнее работы кистью, разве только рисованье ею вместо того, чтобы делать эту же вещь углем. Когда я спрашиваю себя, как делали наброски старые голландцы, я становлюсь перед фактом, что они рисовали сравнительно мало. И тем не менее, как поразительно они рисовали! Думаю, они в большинстве случаев начинали, продолжали и заканчивали кистью. И они не записывали картин.

Ван-Гойен, например. Я видел недавно в коллекции Дуппера его дуб в дюнах во время бури, и Куипа [19] „Вид на Дордрехт".

Удивительная техника—и притом из ничего, все сделалось как будто само собой, без всякого участия палитры и, с первого взгляда, чрезвычайно просто.

Но как художники старались, будь то фигурная композиция, будь то пейзаж, убедить людей в том, что картина не есть отражение природы в зеркале, не есть подражание, а новое творение.

Я мог бы сказать еще многое из того, о чем дает повод подумать Шарден,—относительно красок и отказа от локальных тонов. Я нахожу великолепными эти слова: „Как уловить

и как выразить, из чего создан этот прелестный рот, в котором столько бесконечного изящества. В нем всего только несколько мазков желтой краски и несколько штрихов синей". Когда я прочел это, я подумал о Вермеере Дельфтском[20], его картине в городском музее в Гааге. Когда смотришь вблизи, она кажется невероятной и написанной совсем другими красками, чем оказывается потом, когда отойдешь на два шага назад...

Французский период

ПИСЬМА ИЗ АРЛЯ 21 ФЕВРАЛЯ 1888—8 МАЯ 1889

Спроси, пожалуйста, у папаши Тассе или у папаши От, какова будет последняя цена 10-метрового холста на гипсовом грунте, и сообщи мне результат разговора с ними относительно перечисленных ниже предметов. Вот тебе мой заказ:

20 больших тюбиков серебристых белил,
10 таких же тюбиков цинковых белил,
15 двойных тюбиков зеленой веронезской,
10 таких же желтой хромовой лимонной,
10 желтой хромовой № 2,
3 киновари,
3 желтой хромовой № 3,
В маленьких тюбиках:
6 лака на гераниевом масле
12 лака обыкновенного,
2 карминовой,
} Свеженатертых. Если они окажутся загустевшими, я их верну.
4 синей прусской,
4 киновари зеленой, самой светлой,
2 оранжевого сурика,
6 изумрудной-зеленой...

...Ты был прав, сказав Тассе[21], что лак на гераниевом масле обязательно нужно положить. Он его прислал, я только что проверил. Все краски, введенные в моду импрессионистами, изменчивы. Тем больше оснований смело давать более интенсивные тона: время все равно их значительно смягчит. Все заказанные мною краски—три хрома (оранжевый, желтый и лимонный), прусская синяя, изумрудная зеленая, мареновые лаки, зеленая веронезская, оранжевый сурик—не встречаются в палитре голландцев Мариса[22], Мауве и Израэльса. Их можно найти лишь у Делакруа, который справедливо увлекался двумя красками, всего более порицавшимися,—лимонной и прусской синей. Мне кажется, однако, что ему удалось добиться ими превосходных результатов...

20 апреля 188

..Рисунки эти сделаны камышевым пером, которое чинится так же, как гусиное. Я рассчитываю сделать целую серию таких рисунков и надеюсь, что они удадутся мне лучше первых двух. Еще в свое время в Голландии я испробовал эту технику, но тогда у меня не было хороших камышевых перьев...

5 мая

...Что касается меня, то я буду работать, и кое-что из моих вещей останется жить для потомства. Но кто сделает для фигурной композиции то, что Клод Монэ сделал для пейзажа? Ты, конечно, чувствуешь, как и я, что вопрос этот носится в воздухе. Роден? Он не дает цвета,—значит, не он. Художник будущего будет колористом, какого мы еще не имели. Манэ был его предтечей, но ты знаешь, что импрессионисты в области цвета пошли гораздо дальше Манэ. Я не могу себе представить, чтобы этот художник будущего питался в плохих ресторанчиках, имел вставные зубы и шлялся вроде меня по борделям с зуавами. Мне кажется, что он придет в одном из следующих поколений; нам остается делать в этом направлении все, что позволяют наши средства, без сомнений и ошибок...

...Я себя вообще считаю рабочим, а не изнеженным иностранцем или туристом, путешествующим для своего собственного удовольствия...

...Многие мотивы в природе в характерных своих чертах абсолютно схожи с голландскими; различие только в цвете. Повсюду, где жарит солнце,—настоящая пытка.

Ты помнишь, мы видели великолепный сад из роз Ренуара. Я представлял себе, что найду здесь подобные мотивы, и, действительно, когда плодовые сады в цвету, они встречаются. Сейчас все изменилось, и природа стала гораздо суровее. Но что за зелень и синева! Должен сказать, что некоторые известные мне пейзажи Сезанна очень хорошо передают эту природу; жалею, что не видел их больше. Вчера я видел мотив, абсолютно схожий с прекрасным пейзажем, с тополями Монтичелли, который мы видели у Рейда.

Чтобы найти побольше садов Ренуара, следует направиться, вероятно, к Ницце. Я видел здесь очень мало роз, хотя они

есть, между прочим,—большие красные розы, которые называются „розами Прованса“. Найти в изобилии мотивы—и то кое-что уже значит...

...Всегда нужно спешить зарисовывать, будь то кистью или еще чем-нибудь, хотя бы пером; делать рисунки можно без конца. Я теперь стремлюсь выявлять самую суть изображаемого возможно выразительнее, оставляя обыденные стороны в тени...

...Я беру с собой все, что нужно, особенно для рисования. Рисовать надо много как раз по той причине, о которой ты писал в последнем письме. В вещах здесь столько стиля. А я хочу добиться в рисунке большей свободы и выразительности. Я попрежнему несколько обеспокоен твоими планами относительно путешествия или, вернее, предложениями на этот счет, которые ты получил...

...Я попрежнему нахожу здесь прекрасные и весьма интересные мотивы, и, несмотря на неприятности с расходами, мне кажется, что для художника на юге открываются лучшие шансы, чем на севере.

Если б ты увидел Камарг и другие места, ты был бы подобно мне изумлен тем, что по характеру своему они абсолютно похожи на пейзажи Рюисдаля.

Я работаю сейчас над новым мотивом—зеленые и желтые поля, уходящие вдаль, насколько видит глаз. Я уже рисовал его дважды, а сейчас начинаю писать картину совершенно в духе Соломона Конинка. Ты ведь знаешь этого ученика Рембрандта, который писал ровные необозримые поля. Или же в духе Мишеля[23] или Жюль Дюпре—словом, это совсем не похоже на сады роз. Я побывал, надо сказать, только в одной части Прованса; в другой встречается природа, которую писал, между прочим, Монэ...

...Последнее полотно абсолютно убивает все остальное. Рядом может быть поставлен только натюрморт с кофейниками, чашками и тарелками, сделанный синим и желтым цветами. Хорошими сторонами он обязан рисунку.

Невольно я вспомнил о Сезанне; ведь он, хотя бы в „Жатве“, которую мы видели у Портье, изобразил суровый край Прованса.

Сейчас совсем иначе, чем было весной, но, конечно, я теперь не меньше люблю и эту пору, когда все в природе нака-

ляется. Можно сказать, что повсюду теперь цвета старого золота, бронзы и меди, и они в сочетании с зеленоватой лазурью неба, раскаленного добела, дают восхитительный, исключительно гармоничный цвет в гаснущих тонах, напоминающих Делакруа.

Последняя моя картина вполне выдерживает красный фон кирпича, которым вымощена моя мастерская. Когда я положил картину вниз на очень красный фон кирпича, цвет картины не показался ни пустым, ни белесоватым. Природа в Эксе, где работает Сезанн, такая же, как здесь; это то же Кро. Возвращаясь со своим холстом, я говорил себе: „Вот я, наконец, добился тонов в духе папаши Сезанна!" Я хотел этим сказать, что Сезанн, будучи, как и Золя, уроженцем этого края, знает его интимно; нужно внутренне воспроизвести тот же расчет, чтобы получить подобные тона. Нечего и говорить, что полного сходства никогда не добьешься, можно воспроизвести лишь общий тон произведения...

...Писсарро прав: следует резче и выразительнее выявлять эффекты, производимые гармоничными и контрастными цветами. Как в рисунке правильный контур, так в картине правильный цвет—может быть, не самое существенное, что следует искать. Ведь отражение действительности, как в зеркале, даже если бы можно было зафиксировать ее цветом или другими средствами,—никоим образом не картина, а всего-навсего фотография...

...Наконец-то у меня есть модель—зуав. Это низкорослый малый, с бычьей шеей, со взглядом тигра; я начал один портрет, и снова начал другой. Погрудный портрет, который я написал, вышел ужасно груб: синий мундир цвета синих эмалированных кастрюль, поблекшие галуны оранжево-красного цвета, две звезды лимонного цвета на груди, синий цвет обычный и очень трудный для передачи.

Кошачья голова, смуглое лицо, на голове феска красного цвета. Я поместил его на фоне зеленой двери и оранжевой кирпичной стены. Получается жестокая комбинация контрастных тонов, которую не так легко осуществить.

Этюд, который я сделал, показался мне очень грубым, и тем не менее я охотно работал бы все время над вульгарными и даже кричащими портретами вроде этого. Таким путем я учусь, а этого я прежде всего требую от работы...

...Я работал вчера и сегодня над этюдом „Сеятеля“, который совершенно переработан. Желтое и зеленое небо, фиолетовая и оранжевая земля. Конечно, на этот великолепный мотив стоит сделать картину, и я надеюсь, что в один прекрасный день она будет сделана мной или кем-нибудь другим.

Дело в том, что „Ладья Христа“ Делакруа и „Сеятель“ Милле по фактуре абсолютно различные вещи. „Ладья Христа“,—я говорю о сине-зеленом эскизе с фиолетовыми и красными пятнами и лимонно-желтыми тонами для нимба и ореола,—говорит посредством самого цвета на символическом языке.

„Сеятель“ Милле—серый, без ярких цветов, как картины Израэльса.

Но можно ли теперь писать „Сеятеля“ цветами, например, контрастными желтым и фиолетовым (вроде плафона с изображением Аполлона Делакруа [24], который действительно желтый и фиолетовый), можно или нет? Конечно, да. Так пишите же! Это похоже на папашу Мартена [25], который говорил: „Надо делать шедевры“.

Но попробуйте, и вы впадете в настоящую метафизику цветов, вроде Монтичелли, в настоящий кавардак, из которого выбраться с честью дьявольски трудно...

...Я должен тебя предупредить, что все найдут, что я работаю слишком быстро. Не верь этому. Разве нас не увлекает волнение и искренность в восприятии природы? Если волнения эти иногда так сильны, что работаешь, не чувствуя самого процесса работы, что мазки следуют один за другим и в такой тесной связи, как слова в речи или в письме, то следует помнить, что не всегда бывает так, что в будущем нас ожидают дни тяжелые, без искры вдохновения.

Итак, надо ковать железо, пока оно горячо, и держать кованый брус поблизости...

...Что касается пейзажей, я прихожу к мысли, что некоторые из них, сделанные быстрее обычного, принадлежат к лучшим моим вещам. Среди них пейзаж жатвы и скирд хлеба, зарисовку которого я тебе послал. Верно, что я принужден был пройтись кистью по всей картине, чтобы исправить немного фактуру и организовать мазок, но в течение одного продолжительного сеанса вся существенная работа была сделана, и при этом я старался сохранить все первоначально набросанное.

Но когда я возвращаюсь с сеанса вроде этого, мозг мой настолько утомлен, что если бы приходилось часто возобновлять подобную работу, как то было с жатвой, я был бы абсолютно рассеян и неспособен сделать ряд самых обычных вещей...

Работа и трезвый расчет, ум напряжен чрезвычайно, как у актера на сцене при исполнении трудной роли, когда приходится думать о тысяче вещей в течение одного получаса.

После этого как меня, так и других может облегчить и развлечь только одно—забыться, выпивши хорошенько или побольше покурив. Это, без сомнения, не очень добродетельно, но это, чтобы вернуться к Монтичелли. Хотел бы я видеть пьяницу перед холстом или на подмостках.

Несомненно, злой и иезуитский рассказ Деларокетт о Монтичелли—грубая ложь.

Монтичелли—колорист, сильный в логике, способный проводить и примирять самые запутанные расчеты в подразделениях гаммы тонов. Эта работа, конечно, переутомила его мозг, как у Делакруа и у Рихарда Вагнера.

Но если Монтичелли, может быть, и пил (Ионкинд также страдал этим), то потому что был физически сильнее Делакруа, хотя более, чем он, измучен (Делакруа был состоятельнее). Я очень склонен думать, что если бы они не пили, их расстроенные нервы отразились бы на чем-либо другом. Жюль и Эдмонд Гонкуры говорят буквально следующее: „В разгаре творчества мы употребляли очень крепкий табак, который нас прямо одурял".

Не думай, что я искусственно поддерживаю это лихорадочное состояние. Знай, что я во власти сложнейших расчетов, которые порождают картины, быстро следующие одна за другой, но все у меня заранее строго продумано. И вот когда тебе скажут, что все это сделано слишком быстро, можешь ответить, что они слишком поспешно смотрят. К тому же я сейчас занят легкой обработкой всех картин, которые собираюсь послать тебе. Когда я пишу жатву, мой труд не легче труда крестьян, убирающих хлеб, но я на это не жалуюсь. Для жизни художников характерно то, что если даже она не идет по правильному пути, то все чувствуешь себя почти счастливым, как будто движешься по пути к идеалу...

...Уж много дней прошло, а я ни с кем не сказал ни слова,

разве только поговоришь за обедом или в кафе. И так с самого начала. До сих пор одиночество не очень меня стесняло: и солнце для меня светило ярче, и интереснее было его воздействие на природу...

...Очарование, которое наводят на меня эти необозримые поля, очень сильно. Я совсем не чувствую скуки, несмотря на весьма неприятные осложнения—мистраль и москиты. Если пейзаж заставляет забыть об этих маленьких несчастьях, значит в нем что-то есть. Ты видишь, что здесь нет ничего, бьющего на эффект; с первого взгляда похоже на географическую карту, а по фактуре на стратегический план...

...Вся моя работа основана отчасти на японском искусстве, и, если мы сумеем поддержать отношения с Бингом[26], можно будет по возвращении с юга заняться японцами посерьезнее. Японское искусство, клонящееся к упадку у себя на родине, пускает корни среди французских импрессионистов...

...Если бы у меня был день для путешествия в Париж, я пошел бы к Бингу посмотреть прежде всего Хокусаи[27] и другие рисунки эпохи расцвета. Бинг к тому же мне сам говорил, когда я так восхищался обыкновенными гравюрами, что позже я увижу другие вещи...

...В японском искусстве есть что-то родственное искусству примитивов, греков, наших старых голландцев—Рембрандта, Поттера[28], Гальса, Ван-дер-Меера, Остаде, Рюисдаля. Эта традиция не кончается...

29 июля

...Видишь ли, переживаемое нами время отмечено возрождением подлинного и большого искусства. Еще держится официальная, тронутая гниением традиция, но она уже бессильна и поражена бесплодием. Новые художники, одинокие бедняки, слывут безумцами, и, действительно, подобное обращение выбивает их из состояния равновесия, по крайней мере в области социальной жизни...

...Чем более я чувствую себя больным, утомленным и разбитым, тем более становлюсь я художником, творцом и участником в этом возрождении большого искусства, о котором мы говорим.

Все это, конечно, так. Но это вечно существующее искус-

ство и возрождение, этот зеленый побег, пробивающийся из корней старого срубленного ствола,—это настолько тонкие нематериальные переживания, что тобой овладевает меланхолия, когда подумаешь, что с меньшей затратой сил можно строить жизнь, вместо того чтобы творить в области искусства.

...Самое лучшее и быстро действующее средство повысить качество работы—писать фигурные композиции. Делая портреты, я чувствую уверенность в себе. Эта работа самая серьезная,—может быть, это не то слово,—но она позволяет мне развить лучшие и самые серьезные стороны моих творческих способностей...

...Я послал Русселю 12 рисунков с написанных этюдов. Об этом я еще буду иметь случай говорить...

...Сейчас я занят двумя портретами—головой и погрудным изображением старого почтальона в темносинем мундире. У него голова Сократа, интересная для живописи...

...Я сегодня, вероятно, начну писать интерьер кафе, где я живу, ночью, при газовом освещении. Их называют здесь ночными кафе (они довольно часты), так как они остаются открытыми всю ночь. „Ночные бродяги“ находят там себе пристанище, когда им нечем платить за квартиру или когда они слишком грязны, чтобы их туда могли пустить...

...Почему мы не храним наших достижений, как медики и механики? Найдя или изобретя что-либо, они поддерживают знание изобретенного, а в этом ужасном искусстве ничто не держится, все забывается.

Милле дал синтетический образ крестьянина, теперь есть Лермитт, есть, конечно, и еще одиночки, вроде Менье. Но разве теперь художники научились видеть крестьянина? Нет, и никто почти не смог бы назвать хоть одного.

Не свойственна ли отчасти эта ошибка Парижу и парижанам, изменчивым и вероломным, как море?

Словом, ты совершенно верно говоришь: „Пойдем спокойно нашей дорогой, работая только для себя“. Несмотря на все непреложное, что есть в импрессионизме, ты знаешь, я хотел бы все же делать вещи, понятные для предшествующего поколения—Делакруа, Милле, Руссо, Диаза, Монтичелли, Изабэ[29], Декана, Дюпре, Йонкинда, Зиема[30], Израэльса, Менье и многих других, Коро, Жака[31] и т. д.

Ах! Манэ был очень, очень близок, как и Курбэ, к тому, чтобы сочетать форму с цветом. Я хотел бы умолкнуть на 10 лет, делая только этюды, а потом написать одну или две фигурных композиции. Это старый проект, столько раз рекомендованный и так редко исполнявшийся...

...В скором времени ты познакомишься с господином Пасьянс Эскалье. Это подобие человека, с мотыгой в руке, старый погонщик быков из Камарга, в настоящее время садовник в одном из имений в Кро.

Я посылаю тебе сегодня рисунок с его портрета, а также рисунок с портрета почтальона Рулена [32].

Цвет этого портрета крестьянина не так темен, как „Едоков картофеля в Нуенене". Но сверхцивилизованный парижанин Портье, названный так, вероятно, потому, что он выбрасывает картины за дверь, остановится ошеломленный. С тех пор ты изменился, но ты увидишь, что он все такой же; право жаль, что в Париже нет больше картин из крестьянской жизни. Я не думаю, что мой крестьянин причинит ущерб, например, картине Лотрека [33], которая есть у тебя. Я даже смею думать, что Лотрек по контрасту будет казаться еще более изысканным, а моя вещь тоже выиграет благодаря странному соседству: озаренная и даже опаленная солнцем, овеянная вольным воздухом, она произведет еще большее впечатление рядом с рисовой пудрой и элегантным туалетом. Какая ошибка со стороны парижан, что они не ценят грубых вещей, в стиле Монтичелли! Впрочем, я не знаю, что нельзя отчаиваться оттого только, что утопия не осуществляется.

Я нахожу, что все, чему я научился в Париже, постепенно исчезает, и я возвращаюсь к идеям, появившимся у меня в деревне до знакомства с импрессионистами. И я не буду удивлен, если через некоторое время импрессионисты найдут, что моя манера письма обогащена скорее идеями Делакруа, чем их собственными. Ибо вместо того, чтобы стремиться точно передать все находящееся перед глазами, я свободно пользуюсь цветом, чтобы ярче выразить свою личность. Но довольно теории, сейчас я покажу тебе на примере, что я имею в виду сказать.

Я хочу написать портрет друга, художника, которого осеняют великие мечты, который работает так, как соловей поет, потому что этого требует природа. Это будет блондин. Я хо-

тел бы вложить в картину свою оценку и любовь, которую я к нему питаю.

Я напишу его для начала таким, каков он есть, настолько точно, как это будет в моих силах. Но так картину кончить нельзя. Чтобы завершить ее, я хочу быть свободным колористом.

Я подчеркиваю выразительность его светлой шевелюры, я прихожу к тонам оранжевым, хромовым, светлолимонным.

Вместо того чтобы писать голову на фоне банальной стены какого-нибудь убогого жилища, я пишу бесконечное, я делаю простой голубой фон, наиболее богатый, наиболее интенсивный, какой я только в состоянии дать, и, благодаря этому простому сочетанию, освещенная белокурая голова на насыщенном голубом фоне приобретает таинственный характер, как звезда среди темной лазури.

В портрете крестьянина я действовал подобным же образом. Я вовсе не хотел в этом случае вызвать таинственное впечатление бледной звезды на фоне бесконечности. Но я представил этого человека—пугало в палящий полдень, в разгар жатвы. Отсюда оранжевые искры, как от раскаленного железа, отсюда тона старого золота, сверкающие во мраке.

Ах, мой дорогой брат... и хорошие люди увидят в этой повышенной выразительности одну лишь карикатуру.

Но что за дело до этого нам, читавшим „Землю“ и „Жерминаля“ Э. Золя. Рисуя крестьянина, мы захотим показать, что чтение это вошло в нашу плоть и кровь.

Не знаю, смогу ли я написать почтальона так, как я его чувствую. Этот человек—революционер, как и папаша Танги. Его считают добрым республиканцем, наверно, потому, что он от всего сердца ненавидит республику, которой мы наслаждаемся, вообще сомневается и немного разочарован в самой республиканской идее.

Но я видел однажды, как он пел „Марсельезу“, и думал, что 89-й год передо мною, но не наступающий 89-й, а тот, который был 99 лет тому назад. Это было так неподдельно, в духе Делакруа, Домье, старых голландцев...

15 августа

...Я оставил большой портрет почтальона у себя, к тебе отправлен набросок его головы, сделанный в один сеанс.

Вот моя сила—в один сеанс набросать человека. Если бы

я, дорогой брат, держал выше голову, я всегда работал бы так, пил бы с любым посетителем и писал бы его, и не акварелью, а маслом, в течение одного сеанса, как Домье. Если бы я сделал так раз сто, у меня было бы порядочно хороших вещей. Я был бы тогда более французом по духу, более самим собой и научился бы пить. Меня привлекает не алкоголь, а писание этих оборванцев.

Разве я теряю при такой работе как человек то, что выигрываю как художник? Я был бы отпетым олухом, если бы так думал. Сейчас я не пользуюсь известностью, но ты видишь, я не очень гонюсь за этой славой, чтоб не возбуждать раздоров. Я предпочитаю подождать прихода нового поколения, которое сделает для портрета то, что Монэ сделал для пейзажа. Это— богатый и сильный пейзаж в духе Гюи де-Мопассана.

Я знаю, что я не принадлежу к людям будущего поколения, но разве Флобер и Бальзак не породили Золя и Мопассана? [34]. Итак, да здравствует не наше, но грядущее поколение!..

...Я постепенно перехожу к поискам простой техники, которая, может быть, не имеет никакого отношения к импрессионизму. Я хочу писать так, чтобы каждый, имеющий глаза, мог при всей строгости требований ясно видеть картину...

...Не спросишь ли ты у Тассе его мнения по следующему вопросу. Мне кажется, что чем мельче растерта краска, тем больше она пропитывается маслом. Само собой разумеется, что мы не любим, когда масла бывает слишком много.

Если бы мы писали, как господин Жером [35] и другие подражатели природе и „фотографы", мы потребовали бы, без сомнения, красок, растертых в порошок. Но мы, напротив, лишь питаем отвращение к холсту, имеющему прилизанный вид. Ведь если бы вместо того, чтобы растирать краску, бог знает, сколько времени на камне, ее бы терли ровно столько, сколько нужно для ее использования, не заботясь о мелкости крупиц, то получили бы краски более свежие и от времени менее темнеющие. Не захочет ли он произвести опыт с тремя хромами, веронезской, киноварью, оранжевым суриком, кобальтом, ультрамарином? Я почти уверен, что с меньшими расходами я получил бы краски и более свежие и более устойчивые. Но по какой цене? Уверен, что это можно сделать также с гарансами и изумрудно-зеленой; они ведь тоже прозрачны.

Сейчас я пишу в четвертый раз подсолнечники. Четвертая картина изображает букет из 14 цветов на желтом фоне, как тот натюрморт из айв и лимонов, который я написал в свое время.

Только, так как эта картина больше по размеру, она производит довольно своеобразное впечатление, и я думаю, что на этот раз писал с большей простотой, чем айвы и лимоны.

Помнишь ли ты, как мы видели с тобой однажды в отеле Друо исключительную вещь Манэ, несколько крупных розовых пионов с зеленой листвой на светлом фоне? Есть воздух, есть цветы, хотя и другие, но написана она солидно, в пастозной манере, не как у Жаннена[36].

Вот что я называю простотой техники. Должен сказать, что за последнее время я стараюсь применять в работе кистью только варьирующий мазок, не прибегая к пуантеллистической технике и ей подобным ухищрениям. Как-нибудь ты увидишь...

Во всяком случае несомненно одно: не мы теперь можем быть названы декадентами. Гоген и Бернар говорят о „детской живописи". Мне это нравится больше, чем живопись декадентов. Разве возможно видеть в импрессионизме что-то упадочное? Как раз наоборот...

...Я считаю настоящим открытием технику пуантеллизма, ореолы и прочие приемы, но сейчас уже можно предвидеть, что эта техника не более, чем любая другая, может стать универсальной догмой. Лишнее основание, почему „Гулянье" Сера[37], пуантеллистические пейзажи Синьяка, лодка Анкетена современем станут еще более оригинальными, еще теснее связанными личностью этих мастеров...

1 сентября

Я очень серьезно подумываю о том, чтобы обходиться более грубыми красками. Их прочность не уменьшится от того, что они будут меньше растерты...

...Ты скоро его увидишь, этого молодого человека с наружностью Данте, так как он собирается в Париж. Устроив его у себя,—если место свободно,—ты окажешь ему большую услугу. У него очень изящная внешность, таковы же будут, думаю, его картины.

Благодаря ему, я сделал, наконец, первый набросок картины,

о которой давно уже мечтаю,—поэта. Он мне позировал. Его изящная голова с зелеными глазами выделяется на моем портрете на темноультрамариновом фоне звездного неба; одежда—желтая куртка, воротник из сурового полотна, пестрый галстук. Он дал мне два сеанса в один день...

...Ах, мой дорогой брат, иногда я так хорошо знаю, чего я хочу. Я могу свободно обойтись в жизни и в живописи без господа бога, но не могу я, страдающее существо, обойтись без того, что выше меня, что есть моя истинная жизнь,—моя творческая мощь. И если, разуверившись в ней физически, вы будете создавать мысли вместо детей, вы все-таки останетесь среди человечества.

В картине я хотел бы передать нечто утешительное, как музыку. Я хотел бы писать мужчин и женщин с печатью вечности, символом которой был раньше нимб и который мы стремимся передать сиянием и вибрацией наших цветовых тонов.

Так задуманный портрет не будет походить на работы Ари Шеффера[38], потому что фоном его будет голубое небо, как у блаженного Августина. Ведь Ари Шеффера так мало оснований назвать колористом.

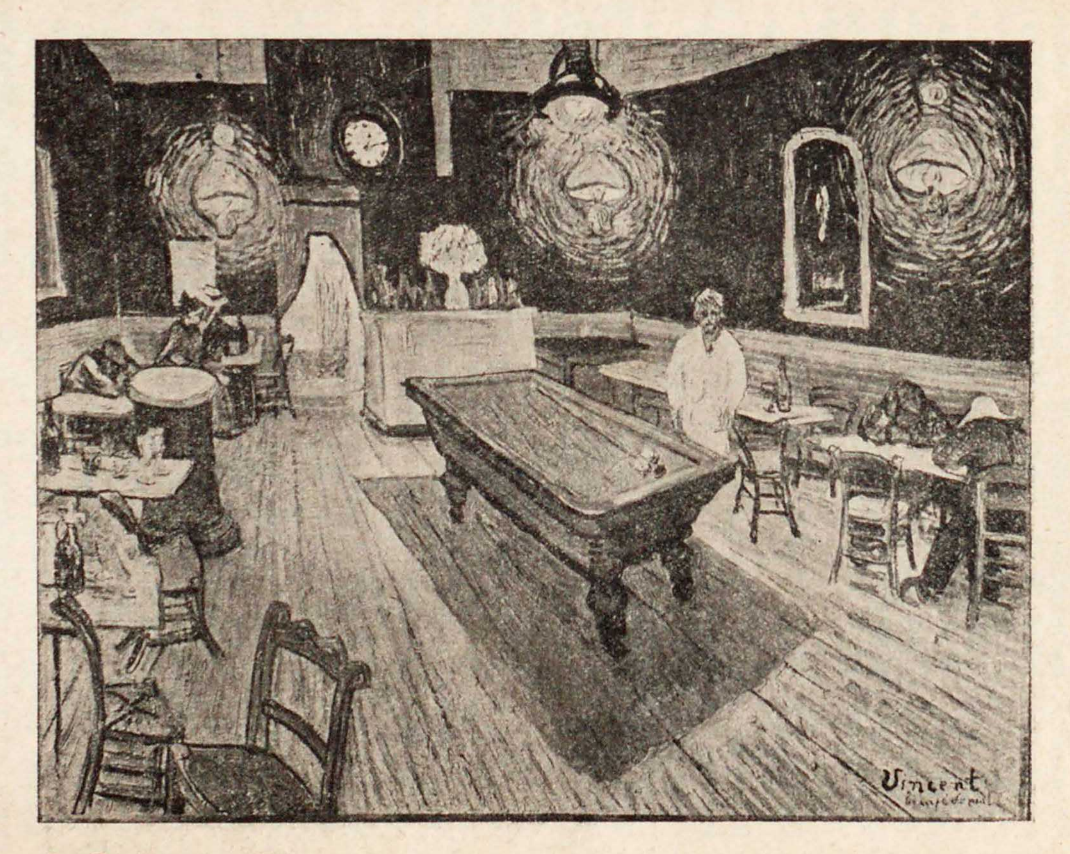
Это скорее созвучно исканиям и достижениям Делакруа в „Тассо в темнице“ и в других картинах, изображающих истинного человека. Ах, портрет, исполненный мысли, души модели, он должен, мне кажется, появиться...

...У меня постоянно два различных потока мыслей: одни—материальные затруднения, необходимость всячески изворачиваться, добывая средства к существованию; второй—изучение цвета. У меня постоянная надежда чего-нибудь достигнуть в этой области. Выразить любовь двух влюбленных путем сочетания двух дополнительных цветов, их смешения и контрастов, таинственных вибраций близких тонов. Выразить мысль, осеняющую чело, сиянием светлого тона на темном фоне.

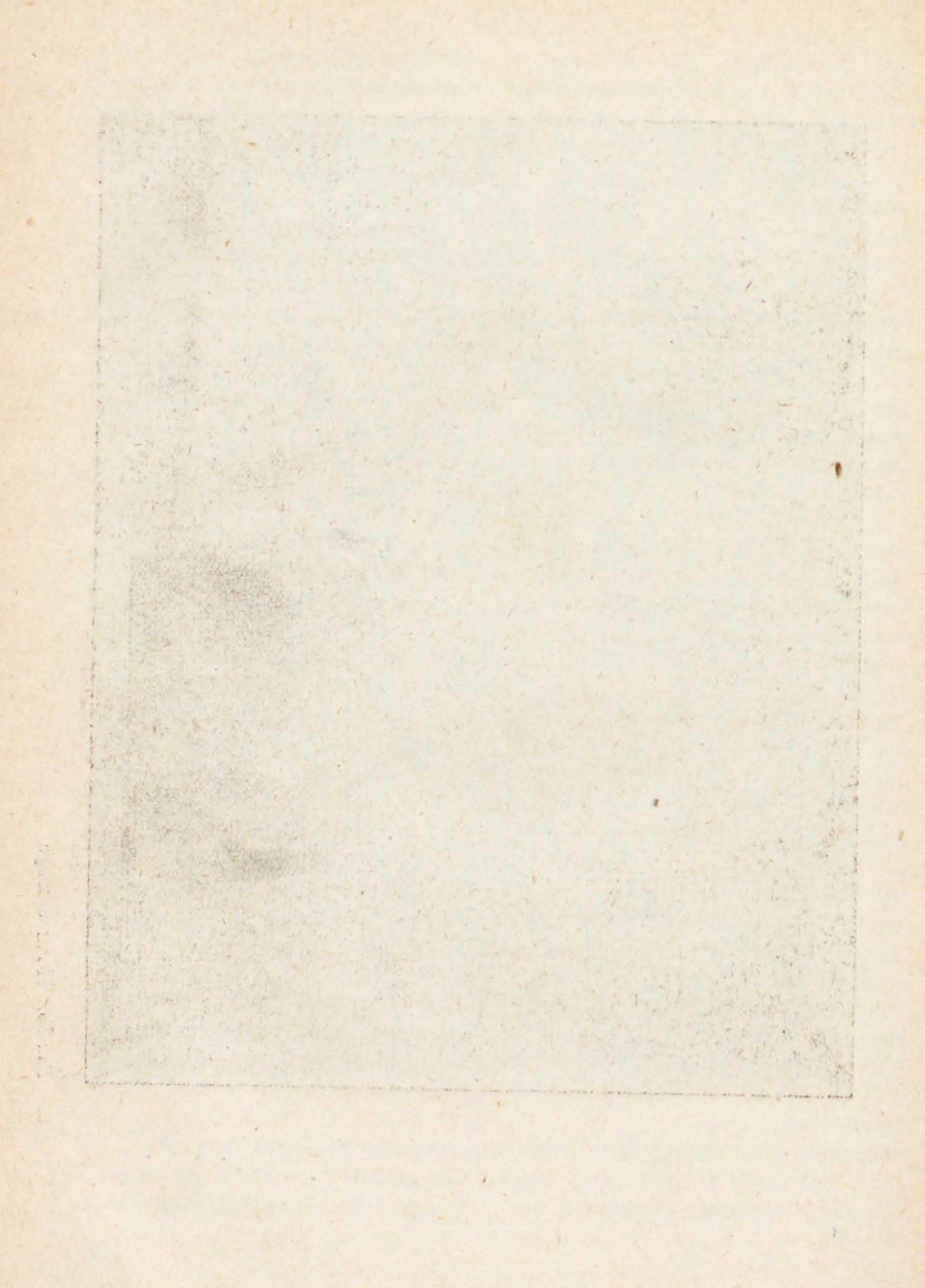
Выразить надежду какой-нибудь звездой. Пылающее сердце—сиянием заходящего солнца. Конечно, это не реалистический обман глаз, но разве это не самая подлинная действительность?..

8 сентября

...Я поругался с владельцем кафе, который сам по себе вовсе не плохой человек, и заявил ему, что в качестве компенсации за напрасную трату денег я напишу весь его грязный



Ван-Гог. Ночное кафе



барак, чтобы почувствовать себя вознагражденным. К большой радости владельца, почтальона, которого я писал раньше, ночных посетителей кафе и к большому удовольствию для меня самого я бодрствовал три ночи за работой, ложась спать днем. Часто мне казалось, что ночью краски живее и богаче, чем днем. Сейчас я отказался от надежды вернуть этой картиной деньги, уплаченные владельцу, так как картина—одна из самых отталкивающих, какие я писал. Она равноценна „Едокам картофеля", хотя от них и отличается.

Я стремился передать красным и зеленым цветами ужасные человеческие страсти.

Зал—кровяного и желтого глухого цвета, посредине зеленый биллиард, четыре лимонно-желтых лампы испускают оранжевый и зеленый свет. Повсюду борьба зеленых и красных цветов в их различных оттенках—и в маленьких фигурках спящих бродяг и во всем пустом и печальном зале; везде контраст фиолетового и синего цветов. Красный и желто-зеленый цвета биллиарда контрастируют, например, с конторкой светлозеленого цвета Людовика XV, на которой стоит розовый букет. Белая одежда хозяина, бодрствующего в своем углу у печи, кажется лимонно-желтой, очень бледной и сверкающей.

Я делаю с нее рисунок, подкрашенный акварелью, и посылаю его тебе завтра, чтобы дать тебе о ней представление...

...„Ночное кафе", так же как голова старого крестьянина и поэта, продолжает „Сеятеля"; не знаю только, кончу ли я писать поэта.

Этот цвет нельзя назвать локально-правильным с точки зрения реализма господ подделывателей природы; этот цвет внушает волнение человеку с пылким темпераментом.

Когда Поль Манц[39] увидел на выставке, которую мы с тобой смотрели в Елисейских полях, сильный и экзальтированный эскиз Делакруа „Ладья Христова", он отвернулся и написал потом в статье: „Не знал я, что можно возбудить такой ужас синим и зеленым цветами".

Хокусаи заставляет тебя повторить этот возглас, но своими линиями, своим рисунком. Ты пишешь в письме: „Эти волнистые линии воспринимаются, как когти, корабль как бы захвачен ими, это чувствуется".

Эти волнения невозможно передать, если погонишься за правильностью цвета или рисунка...

...Я был занят вчера меблировкой дома; почтальон и его жена сказали мне, что две кровати, если покупать прочные, обойдутся в 150 франков каждая. Все, что они говорили мне относительно цен, оказалось правильным. Пришлось, следовательно, лавировать: я купил одну кровать орехового дерева, а другую для себя из белого дерева, я ее потом выкрашу.

Затем я постелил одну из кроватей и взял два матраса.

Если приедет Гоген или кто-нибудь еще, постель его будет готова в одну минуту. С самого начала я устраивал дом не для себя одного, но так, чтобы можно было кого-нибудь поместить. Конечно, это поглотило большую часть денег. На оставшуюся сумму я купил 12 стульев, зеркало и разные необходимые мелочи. В результате на будущей неделе я могу туда перебраться.

Для гостей отведена самая лучшая комната наверху; я старался превратить ее, насколько это было возможно, в изящный дамский будуар.

Затем имеется моя спальня, в которой должно быть исключительно просто, мебель четыреугольная и просторная, кровать, стулья, стол—все из белого дерева.

Внизу—мастерская и другая комната, тоже мастерская, служащая в то же время кухней.

В один прекрасный день ты увидишь картину этого маленького домика, залитого солнцем, или на фоне звездного неба с освещенными окнами. Теперь у тебя в Арле есть дача. Я увлечен мыслью так ее устроить, чтобы ты остался доволен. Это будет ателье в свободном стиле. И через год ты приедешь отдыхать сюда и в Марсель. Тогда все будет готово, а дом, по моим предположениям, весь будет расписан сверху донизу.

В комнате, которую займешь ты или Гоген, если он приедет, белые стены будут расписаны большими желтыми подсолнечниками.

Утром, открывая окно, ты видишь зелень садов, восходящее солнце и городские ворота.

Ты увидишь большие картины с букетами по 12—14 подсолнечников, запрятанные в этот маленький будуар с прелестной кроватью и другими изящными вещами. Это будет не банально. А в ателье красные квадраты пола, белые стены и потолок, крестьянские стулья, стол из белого дерева и в виде украшения, вероятно, портреты. Это будет в духе Домье и, смею думать, совсем не банально.

Поищи, пожалуйста, несколько литографий Домье для мастерской и несколько японских гравюр. Но это отнюдь не к спеху и когда ты разыщешь дублеты. И потом еще несколько литографий Делакруа и обычные литографии современных художников.

С этим отнюдь не нужно торопиться, но у меня одна мысль. Я хочу создать дом художника, отнюдь не изысканный, напротив, ничего дорогого, но зато все, начиная со стула и кончая столом, стильное...

...В картине „Ночное кафе" я стремился показать, что кафе—место, где можно разориться, сойти с ума и совершить преступление. Словом, я хотел выразить как бы засилье кабацкой трущобы контрастами светлорозового цвета и цветов крови и винных подонков, нежнозеленого цвета Людовика XV и зеленой веронезской, контрастирующих с зелено-желтыми и грубыми зелено-синими тонами. И все это в атмосфере раскаленной печи и бледного страдания.

И тем не менее на всем лежит печать чисто японской веселости и добродушия Тартарена [40].

Что сказал бы об этой картине господин Терстег? Ведь он перед картиной Сислея, самого сдержанного и нежного из импрессионистов, сказал уже: „Я не могу отказаться от мысли, что художник, написавший эту вещь, был немного навеселе".

Перед моей картиной он сказал бы, что это белая горячка в полном разгаре...

Только „Сеятель" и „Ночное кафе" представляют собой опыты сложных картин. Пока я это тебе писал, в кафе только что вошел невысокого роста крестьянин, у которого карикатурное сходство с нашим отцом. Сходство поразительно.

10 сентября

...Мотив „Сеятеля" меня все еще преследует. Экспрессивные этюды вроде „Сеятеля" или „Ночного кафе" обыкновенно представляются мне самому ужасно отталкивающими и плохими, но когда я бываю чем-нибудь взволнован, как теперь одной статейкой о Достоевском, только одни эти этюды кажутся мне имеющими более глубокий смысл. Я пишу сейчас третий этюд-пейзаж с заводом и огромным солнцем на красном небосклоне над красными крышами; здесь природа как будто разгневана злобным мистралем...

17 сентября

...Чтобы иметь возможность за отсутствием моделей писать автопортрет, я нарочно купил довольно хорошее зеркало. Если я сумею уловить колорит своей собственной головы,—а это представит известные трудности,—я смогу также написать головы других мужчин и женщин.

Меня весьма занимает мысль о том, чтобы писать ночные сцены и эффекты тут же на месте, и ночью. На этой неделе я ничего решительно не делал—только писал, спал и ел...

...Я инстинктивно чувствую, что Гоген расчетлив. Видя себя внизу социальной лестницы, он хочет завоевать себе положение средствами, вполне порядочными, но весьма политичными...

...Никогда я не имел столь благоприятных условий для работы, природа здесь исключительно хороша. Повсюду небесный свод удивительной синевы, и бледножелтый блеск солнца, все это очаровательно и нежно, как сочетание синих и желтых небес в картинах Ван-дер-Меера Дельфтского. Я не могу написать эти красоты, но они до такой степени поглощают мое внимание, что я отдаюсь работе, не думая ни о каких правилах.

...Что делает Сера? Я не решился бы показать ему уже отправленные этюды, но хотел бы, чтобы он посмотрел подсолнечники, кабаре и сады.

Я часто размышляю о его системе, но тем не менее, не являюсь его последователем. Он оригинальный колорист, Синьяк тоже, хотя и в иной степени. Пуантеллисты нашли нечто новое, и я их все же очень люблю.

По правде сказать, я возвращаюсь к исканиям, занимавшим меня до приезда в Париж. Не знаю, говорил ли кто-нибудь до меня об экспрессии цвета, но Делакруа и Монтичелли осуществляли ее в своем творчестве, хотя ничего о ней не говорили.

Еще во время пребывания моего в Нуенене я тщетно старался изучить музыку. Тогда уже я чувствовал связь, существующую между нашей палитрой и музыкой Вагнера.

Правда, теперь я усматриваю в импрессионизме возрождение Делакруа. Но поскольку интерпретации его творчества разноречивы и даже непримиримы, не импрессионизму суждено будет сформулировать доктрину.

...Я работал с 7 часов утра. И не очень большое дело:

кедровый или кипарисовый куст, подстриженный в виде шара, посаженный в траве. Ты знаешь этот куст, потому что у тебя уже есть этюд сада. Одновременно я посылаю набросок с нового холста, размер которого 30 сантиметров.

Куст зеленый, с бронзовым и другими изменчивыми тонами. Трава очень, очень зеленая, с желто-лимонной веронезской, а небо очень синее.

Кустарник на заднем плане—заросли олеандра. Эти проклятые растения цветут с такой бешеной яростью, что вполне могут заразить расстройством двигательных центров. Они усеяны свежими цветами и массой увядших; их с виду неистощимая зелень тоже обновляется молодыми сильными побегами.

Далее высится черный мрачный кипарис, а на окрашенной в розовый цвет тропинке движутся красочные человеческие фигурки.

Этот холст напоминает другой, размером тоже в 30, на котором изображено то же место, но с другой точки зрения; сад весь дан в разнообразных зеленых тонах, под бледным лимонно-желтым небом.

Но не правда ли, что этому саду присуща какая-то особая веселость? Так и представляешь себе поэтов эпохи Возрождения—Данте, Петрарку, Боккачио, прогуливающимися под этими кустами по цветущей траве. Правда, я выбросил деревья, но все вошедшее в композицию взято из природы. Оказалось лишним несколько кустов, которые выпадали из общего стиля.

Чтобы найти глубже и вернее характерные черты этого пейзажа, я пишу его в третий раз. Этот сад ведь находится против моего дома. Но данный пример хорошо подтверждает мои слова: чтобы найти истинный стиль здешней природы, нужно смотреть и изучать ее очень долго.

Может быть, только в наброске ты увидишь, что линия стала теперь простой.

Эта картина написана очень пастозно, как и ее вариант...

...Последние этюды пишутся действительно путем выжимания краски из тюбика. Мазок не очень диференцируется, тона часто даются резкими переходами, и я невольно принужден писать пастозно, в духе Монтичелли. Иногда я считаю себя его продолжателем, только я не писал еще влюбленных, как делал он...

Изучая японское искусство, видишь человека мудрого, фи-

лософски настроенного и интеллигентного. Как он проводит свое время? Изучает расстояние земли от луны? Нет! Изучает политику Бисмарка? Нет, он исследует всего-навсего одну травинку.

Но эта травинка дает ему возможность рисовать все растения, потом времена года, большие пейзажи, далее животных и, наконец, человека. Он проводит так всю жизнь, и жизнь оказывается слишком коротка для того, чтобы успеть все сделать.

Ведь это почти и есть истинная религия—то, чему учат нас эти простые японцы, живущие, как цветы, среди природы. По моему мнению, когда изучаешь японское искусство, становишься счастливее и радостнее. Нам следует вернуться к природе, несмотря на наше воспитание и работу в мире условностей...

...Я завидую чрезвычайной четкости, которая характерна для всех произведений японцев. Никогда их вещи не бывают скучны и не кажутся написанными слишком поспешно. Они работают столь же просто, как дышат; они рисуют фигуру несколькими уверенными штрихами с такой же легкостью, как застегивают жилет.

Ах, нужно достигнуть искусства рисовать фигуру несколькими штрихами! Эта задача на всю зиму. Как только добьюсь этого, буду в поисках новых мотивов бродить по бульварам и улицам. Пока я писал тебе это письмо, я успел изготовить дюжину рисунков. Я на верной дороге, но это очень сложная задача. Я стремлюсь несколькими штрихами передать мужчину, женщину, ребенка, лошадь, собаку, и так, чтобы голова, ноги, руки—все было на месте...

...В те дни, когда природа юга поражает своей красотой, у меня бывает иногда исключительная ясность видения. Я тогда себя не чувствую, и картина является, как во сне...

...Я был так занят, что с четверга до понедельника обедал только два раза, впрочем у меня были только хлеб и кофе. Я вынужден был брать их в кредит и должен сегодня за них платить...

...Я чувствую себя до сих пор совершенно измученным работою прошлой недели. Ничего не могу делать, к тому же случился невероятной силы мистраль; он подымает облака пыли,

покрывающей деревья сверху донизу. Я должен поэтому оставаться спокойным. Я только что спал 16 часов под ряд и после этого заметно пришел в себя.

...Наконец-то я посылаю тебе маленький набросок, чтобы дать тебе, по крайней мере, представление о новом повороте в моей работе. Сегодня я совсем оправился. Глаза еще утомлены, но у меня явилась новая мысль, и вот набросок. Полотно попрежнему—30 сантиметров. Это просто моя спальня; главную роль здесь должен играть цвет. Его упрощенная трактовка придает более значительный стиль вещам и создает общее впечатление покоя или сна. Словом, вид картины должен успокаивать голову, или, вернее, воображение.

Стены—бледнофиолетового цвета; пол—красными квадратами. Деревянные кровать и стулья—цвета свежего коровьего масла; одеяло и подушки—лимонно-желтые и зеленые, очень светлые; яркокрасное покрывало и зеленое окно. Оранжевый туалетный столик и синий таз; лиловые двери. И все—больше нет ничего в этой комнате с закрытыми ставнями.

Размером мебели я хотел особо подчеркнуть несокрушимый покой. Портреты на стенах, зеркало, полотенце и кое-какая одежда. Рама должна быть белой, так как в картине совсем нет белого цвета.

Этим я беру реванш за вынужденный отдых, который я себе устроил. Завтра я поработаю весь день, но ты видишь уже сейчас, как прост замысел. Тени и полусвет уничтожены; картина вроде цветной гравюры окрашена в ровные и свободные тона. Она будет полной противоположностью таким картинам, как „Дилижанс в Тарасконе“ и „Ночное кафе“...

Октябрь

...Спальня эта несколько напоминает натюрморт с парижскими романами в желтых, розовых и зеленых обложках—ты его помнишь. Но я думаю, что фактура новой вещи мужественнее и проще. Ни намека на пуантеллистическую манеру, ни штрихов—только гармоничные ровные тона...

Декабрь

...Гоген вопреки моей и своей воле показал мне, что настало время, и я изменился. Я начал писать из головы, и для этой работы мне пригодятся все мои этюды: они напомнят мне виденные прежде вещи...

ПИСЬМА ИЗ СЕН-РЕМИ[41]

9 июня 1889

...Картины Гальса, Рембрандта и Ван-дер-Меера у себя на месте только в старомодном голландском доме. То же и с импрессионистами. Как интерьер не полон без произведения искусства, так и картина получает завершенный вид только тогда, когда она сливается со своим естественным окружением, являющимся продуктом эпохи ее написания. Не знаю, превзошли ли импрессионисты свою эпоху или они ее еще не достигли...

25 июня

...Кипарисы доставляют мне непрестанные заботы. Я хотел бы написать на этот мотив вещь вроде „Подсолнечников". Меня удивляет, что до сих пор они не написаны так, как я их воспринимаю. Линии и пропорции их прекрасны, как в египетском обелиске.

И какого исключительного качества зеленый цвет! Это „черное" пятно в залитом солнцем пейзаже, но одно из интереснейших и труднейших для передачи черных пятен, какое можно себе представить.

Нужно видеть их на голубом фоне, лучше сказать, погруженными в голубой цвет. Чтобы писать эту природу, как и всякую другую, нужно прожить среди нее много времени. Ведь свет заключает в себе тайну, и вот Монтичелли и Делакруа его чувствуют. А у Монтенара нет настоящего и интимного его понимания. Писсарро в свое время очень хорошо говорил об этом, но я еще очень далек от того, чтобы писать так, как он предлагал...

...Думаю, что из двух картин кипарисов лучшая та, с которой я делаю набросок. Деревья на ней очень высоки и массивны. На переднем плане очень низкий кустарник и терновник. За фиолетовыми холмами—небо, зеленое и розовое, и молодой месяц. Передний план дан в особенности пастозно; заросли терновника—с рефлексами желтыми, фиолетовыми и зелеными...

...Благодарю тебя от всей души за посылку Шекспира. Это не даст мне утерять то небольшое знание английского языка, какое у меня есть. Как прекрасны его произведения!

Я начал читать том, которого совсем не знал и не мог одолеть то из-за недостатка времени, то отвлеченный другими

делами. Это—королевские драмы; я прочитал „Ричарда II“, „Генриха IV“ и половину „Генриха V“. Я читаю, не задумываясь о том, насколько воззрения людей того времени походят на представления нашей эпохи, и не сопоставляя их с верованиями республиканскими, социалистическими и др. Но вот что меня трогает. Как у некоторых романистов нашего времени, так и в драмах Шекспира речи людей, долетающие до нас из глубины столетий, не кажутся нам незнакомыми. Все так живо, что как будто их видишь и слушаешь.

Среди художников на эту высоту подымается один или почти один Рембрандт. Нежность в человеческом взоре, которую мы улавливаем и в „Путешествии в Эммаус“, и в „Еврейской невесте“, и в странной фигуре ангела в виденной тобой картине,—эта нежность, отягченная скорбью, это едва прорывающееся бесконечное сверхчеловеческое начало, кажущееся таким естественным, во многих местах встречается и у Шекспира. Им особенно проникнуты портреты, серьезные и веселые, такие, как „Сикс“ „Путник“, „Саския“.

Сентябрь

...В мои лучшие моменты я мечтаю не о блестящих цветовых эффектах, а о полутонах. Этот поворот в моих воззрениях вызван, конечно, посещением музея в Монпелье. Великолепные вещи Курбэ—„Сельские девушки“, „Заснувшая вязальщица“—действительно чудесны. Но наибольшее впечатление на меня произвели портреты Бриаса кисти Делакруа и Рикара[42], затем „Даниил“ и „Одалиски“ Делакруа—все вещи в полутонах. Ведь эти одалиски—не то, что в Лувре: они в фиолетовом тоне. Но как изысканы и совершенны полутона!..

10 сентября

...Мой дорогой брат, ты знаешь, что я отправился на юг и отдался здесь работе по многим мотивам. Я хотел увидеть другой свет и думал, что созерцание природы под ясным небом юга сообщает нам более верное представление о том, как воспринимали и рисовали японцы. Я хотел увидеть, наконец, более яркое солнце. Я чувствовал, что, не узнав его, не пойму техники картин Делакруа; ведь на севере цвета призмы затемняются туманами.

Это остается верным и сейчас. К этому присоединяется теперь привязанность к югу, который Доде изобразил в своем

„Тартарене“. Я нашел здесь в разных местах друзей и вещи, которые успел полюбить.

Ты понимаешь, что в виду моей ужасной болезни может случиться, что в сравнительно скором времени я вернусь на север. Но я чувствую, что здесь у меня слишком сильные привязанности, которые могут поселить во мне желание возобновить работу на юге...

...Что за забавная вещь мазок, удар кисти! Работаешь во всю мочь на открытом воздухе, на ветру, на солнце, перенося любопытство прохожих, мажешь, чорт знает как! Потом схватываешь основное, самую суть—в этом главная трудность. Когда через некоторое время вновь принимаешься за тот же этюд и организуешь мазки в соответствии с изображаемыми предметами, тогда он делается гармоничнее и приятнее на вид; одновременно привносишь в этюд ясность и улыбку...

...Я скопировал семь из десяти этюдов Милле, изображающих „Полевые работы“. Уверяю тебя, что копировка меня необычайно интересует; таким путем мне легче будет сохранить уменье писать фигурные композиции: в данный момент у меня нет моделей. Кроме того, копиями можно украсить мастерскую для меня или кого-нибудь еще.

Хотелось бы мне также скопировать „Сеятеля“ и „Землекопов“. Есть фотография с рисунка „Землекопов“. А с „Сеятеля“ у Дюран Рюеля есть офорт Лера. Среди этих же офортов имеется поле под снегом с бороною. Затем четыре времени дня, есть экземпляры в коллекции гравюр по дереву.

Мне хотелось бы все это получить, по крайней мере офорты и гравюры на дереве. Подобные упражнения мне необходимы: я хочу учиться. Хотя копированье—старая система, но это меня нисколько не смущает. Скопирую также „Доброго самаритянина“ Делакруа.

...Я сейчас постараюсь тебе объяснить, чего я ищу в копировке и почему мне представляется полезным копировать эти вещи. От нас, живописцев, требуют, чтобы мы компановали новые картины, чтобы мы были всегда творцами композиций. Но в музыке ведь не так: всякий играющий Бетховена привносит свою личную интерпретацию. В музыке и особенно в пении интерпретация композитора многое значит, и нет такого строгого правила, что композитор только тот, кто играет свои собственные композиции.

Я сейчас болен и стараюсь заняться чем-нибудь для моего личного удовольствия, чтобы забыться. Я использую вещи Делакруа или Милле или репродукции с них в качестве мотива.

И затем я начинаю импровизировать в области цвета; само собою разумеется, что я не остаюсь вполне самим собою, так как ищу воспоминаний об их картинах. Воспоминание, смутное созвучие цветов, проходящих в моем представлении,—пусть они даже неверны—вот это и есть моя интерпретация.

Одни художники не копируют, другие копируют; я занялся этим случайно и нахожу, что копировка поучительна и действует иногда ободряюще. Как смычок по скрипке, движется кисть в моих пальцах, и исключительно ради моего удовольствия...

...Теперь, в дурное время года я сделаю много копий: надо, действительно, побольше заняться фигурными композициями. Они учат улавливать самую суть и упрощать изображаемое...

...Из этюдов я считаю неплохими только этюды ржаного поля, горы, плодового сада, оливковых деревьев с голубыми холмами, начала дороги и портрет; остальные мне ничего не говорят, так как им недостает волевого устремления, и линии в них не прочувствованы. Картина начинается там, где линии замкнуты и непринужденны, пусть они будут утрированы. Я приближаюсь несколько к точке зрения Бернара и Гогена: они отнюдь не требуют точности в передаче формы дерева, но они хотят, чтобы было видно, круглая она или четыреугольная. Честное слово, они правы в своем раздражении против фотографичного и пустопорожнего совершенства некоторых художников. Они не станут требовать верного природе цвета в передаче гор, но они скажут: „Если горы голубые, то выдвигайте голубой цвет и не говорите об его оттенках. Они—голубые, не правда ли? Так делайте их голубыми, и баста!"

Гоген иногда гениально объясняет эти вещи, но он очень робко проявляет свою гениальность. Трогательно бывает видеть, как он любит дать полезный совет начинающим художникам. Какой он, все-таки, забавный человек!..

Мне небезразлично, что художник, которого я ставлю гораздо выше себя, Менье, написал горнорабочих Боринажа, тропинку, ведущую к шахте, заводы, их красные крыши и

черные трубы, выделяющиеся на фоне чистого, серого неба. А я так мечтал написать все это, зная, что картин этих нет и что они должны быть написаны. Впрочем, для художников там осталось еще бесконечное множество тем; надо спуститься под землю и писать световые эффекты...

...Ты доставил мне очень большое удовольствие присылкой репродукций с Милле; я усердно работаю. Не видя никаких художественных произведений, я опустился, и твоя посылка меня оживила. Я кончил „Вечерний час" и сейчас работаю над „Землекопами" и „Человеком, надевающим куртку"; это холсты на 30 сантиметров; „Сеятеля" я пишу в меньшем размере. „Вечерний час" дан гаммой нежных фиолетовых и лиловых тонов, свет лампы—бледнолимонным цветом, потом оранжевое пламя огня и человек, написанный красной охрой. Ты увидишь эту вещь. Мне кажется, что писанье с рисунков Милле скорее может быть приравнено к переводу на другой язык, чем к простой копировке.

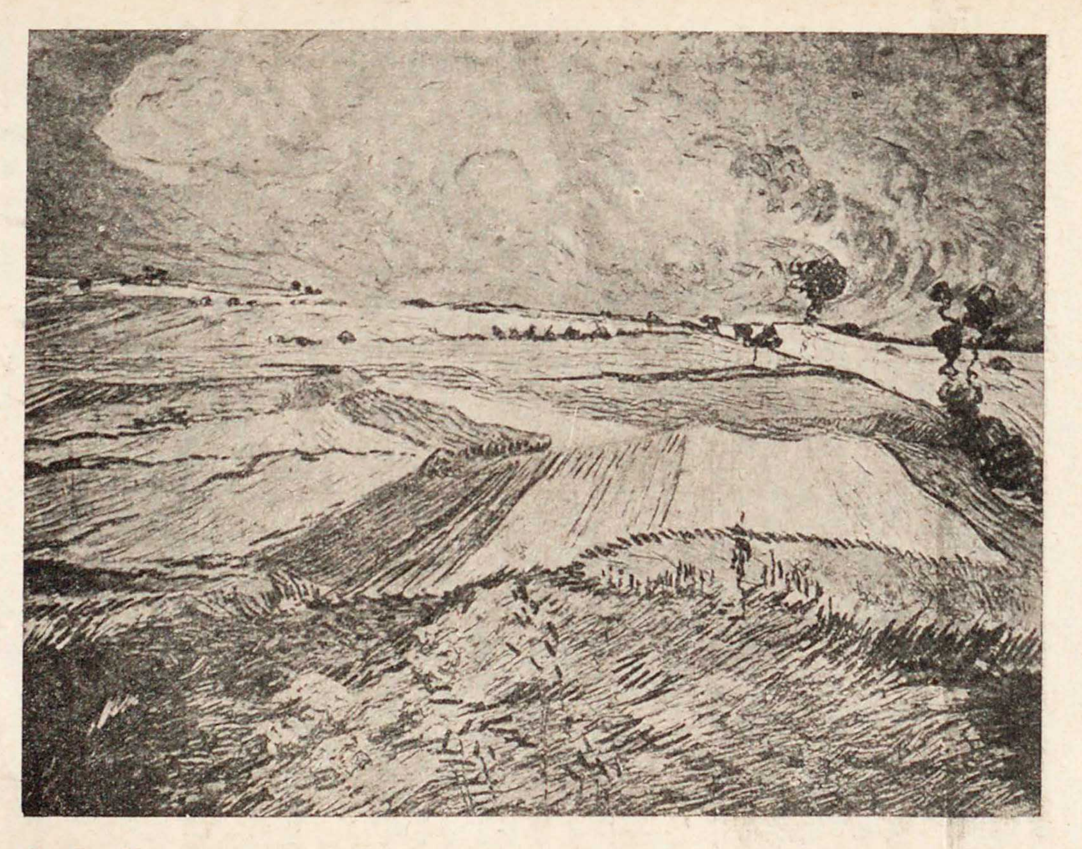
Кроме того, я работаю сейчас над передачей эффекта дождя, а также эффекта больших сосен при вечернем освещении...

...Я стремлюсь по мере возможности упростить мою палитру; и очень часто теперь, как и раньше, употребляю охру.

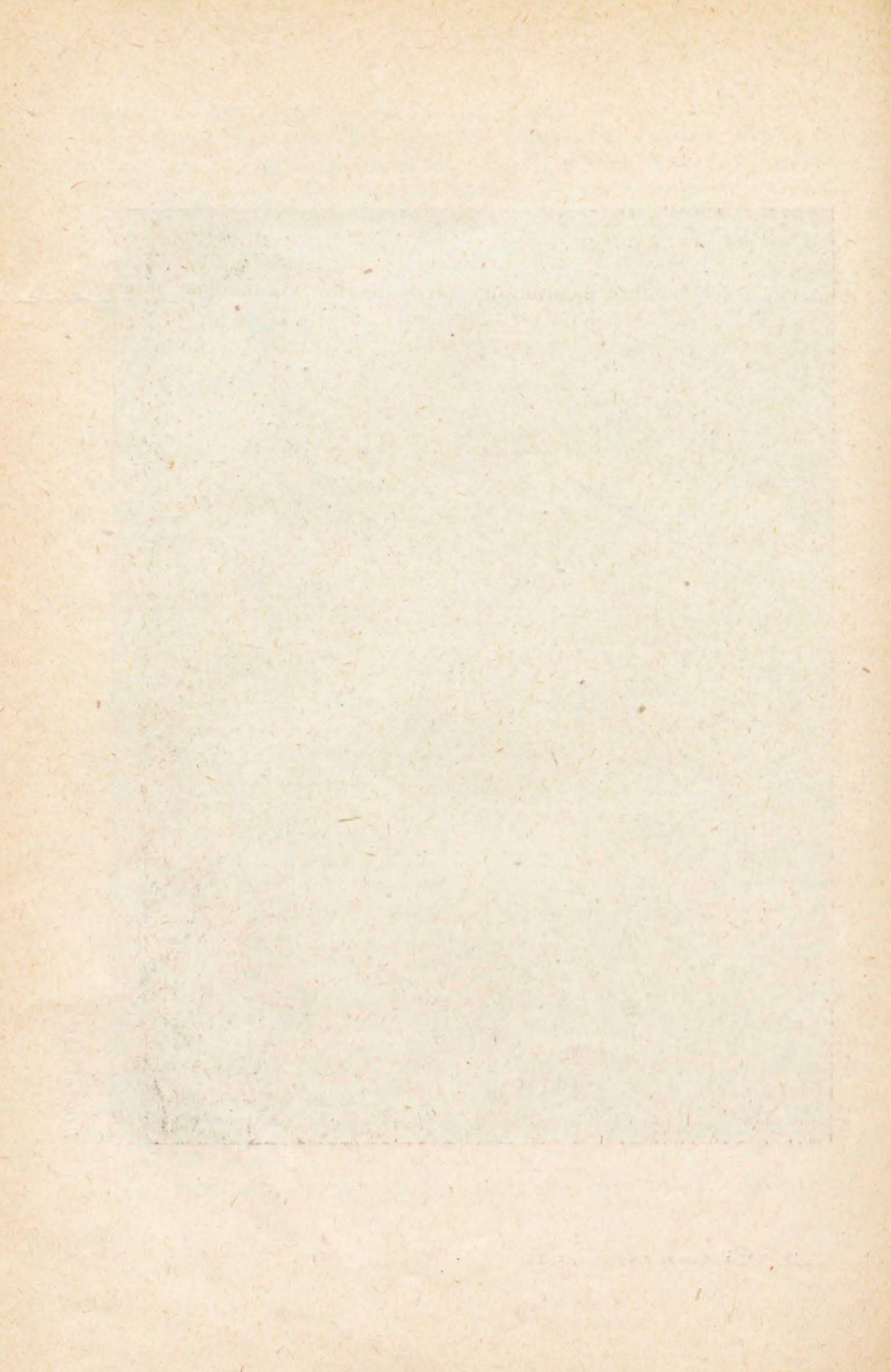
Я хорошо знаю, что этюды моей последней посылки, нарисованные длинными, извилистыми линиями, сделаны не совсем так, как должно. Поверь, однако, что в пейзаже я попрежнему стремлюсь расположить вещи большими массами посредством рисунка, который и выражает связь обобщенных масс...

...Я работал в течение этого месяца в оливковых садах, так они меня приводили в бешенство своими вещами на тему „Христос в саду", в которых ничего не наблюдено с натуры. Само собой разумеется, у меня нет и речи о библейских мотивах. Я написал Бернару, а также Гогену, что мы обязаны мыслить, а не грезить, что я удивлен их работами и тем, что они довели себя до этого. Бернар ведь прислал мне фотографии со своих холстов. Это своего рода сны или кошмары; в них заметна эрудиция; видно, что автор сходит с ума по примитивам. Но, откровенно сказать, английские прерафаэлиты делали это гораздо лучше, а живопись Пюви и Делакруа гораздо здоровее, чем у прерафаэлитов.

Картины эти не оставляют меня равнодушным, напротив,



Ван-Гог. Поля



они вызывают во мне тягостное впечатление падения вместо прогресса. И вот, чтобы развеять его, я воспользовался прекрасной солнечной погодой в ясные и холодные дни и писал в садах, и утром и вечером. В результате—пять холстов на 30 сантиметров; вместе с тремя этюдами оливковых деревьев, которые уже есть у тебя, они представят, по крайней мере, попытку преодоления возникших затруднений. Оливковое дерево изменчиво, как наша северная ива. Ты ведь знаешь, что ивы очень живописны, хотя и кажутся однообразными. Это дерево характерно для края. То же значение, что ива у нас, имеют здесь на юге оливковое дерево и кипарис. От моих картин по сравнению с абстракциями Бернара и Гогена веет немного грубоватым и строгим реализмом, но зато они издают суровый тон и пропитаны родной почвой. Хотел бы я увидеть этюды с натуры Гогена и Бернара. Последний пишет мне о портретах; они, без сомнения, понравились бы мне больше...

...У импрессионистов явятся преемники, которые продолжат их открытия в области цвета. Но многие забывают, что импрессионисты тесно связаны с прошлым. Я постараюсь показать, что импрессионистов нельзя резко отграничивать от других художественных течений. Какое счастье, что в этом столетии работали такие художники, как Милле, Делакруа, Мейссонье, которых превзойти невозможно. Хотя Мейссонье нравится нам меньше иных мастеров, но ведь нельзя оторваться от его „Чтецов", его „Остановки" и многих других вещей. Это уже многое значит...

1 февраля

...Я чрезвычайно удивлен статьей о моих картинах, которую ты мне прислал[43]. Нет нужды говорить тебе, что я попрежнему усматриваю из нее, как я должен писать, но как еще пока не пишу. Статья совершенно правильная, и автор указывает пробел, какой необходимо заполнить. Думаю, что автор, по сути дела, написал ее для руководства не только моего, но и других импрессионистов, и что он пробил брешь в удачном месте. Он показывает всем, а также и мне идеализированный образ меня самого. Мне он просто говорит, что в моей работе, как она ни слаба, есть и хорошие вещи. В этом—утешительная сторона статьи, что я высоко ценю и за что весьма признателен...

12 февраля

...Статья Орье подбивает меня, если я решусь пойти в этом направлении, совсем оторваться от действительности и воспроизводить цветом ту музыку тонов, которой полны некоторые картины Монтичелли. Но мне так дороги истина и стремление творить истинное, что я, пожалуй, предпочту остаться сапожником, чем превращаться в музыканта в области цвета. Во всяком случае стремление к истине явится, может быть, хорошим средством в борьбе с болезнью, которая меня мучает непрестанно...

29 апреля

...Вот список нужных мне красок. В больших тюбиках: 12 цинковых белил, 3 кобальта, 5 зеленой веронезской, 1 обыкновенного лака, 2 зеленой изумрудной, 4 хрома № 1, 2 хрома № 2, 1 оранжевого сурика и 2 ультрамарина. Затем два среднего формата тюбика лака на гераниевом масле.

ПИСЬМО ИЗ ОВЕРА [44]

Письмо Гогену (не отправлено)

...Мне доставило огромное удовольствие то, что Вам понравился портрет арлезианки, написанный мной строго с Вашего рисунка. Я старался ему следовать и в то же время свободно его интерпретировал посредством цвета, сохраняя характерную сдержанность и общий стиль рисунка. Если Вам угодно, это — синтетический образ арлезианки. Так как подобные обобщения очень редки, рассматривайте его, как наше с Вами произведение, как итог нескольких месяцев нашей совместной работы. Я заплатил за него лишним месяцем болезни, но я знаю, что вещь эта будет понятна Вам, мне и еще немногим, чье внимание для нас дорого...

Отрывки из писем Эмилю Бернару [45]

В настоящую же минуту я пленен фруктовыми деревьями в цвету: розовыми персиками, белыми и желтыми грушами. Я не следую никакой системе мазка; я просто тыкаю в полотно неправильными ударами кисти и оставляю их такими, как они ложатся. Густые мазки, места, непокрытые то здесь, то там уголки, оставленные совершенно незаконченными, поправки,

резкости... а в результате нечто в достаточной степени беспокойное и раздражающее, чтобы не доставить удовольствия людям с готовыми представлениями о технике.

Вот хотя бы этот набросок—вход в провансальский фруктовый сад, с желтым забором, с его черными кипарисами, защищающими от мистраля, и разнообразно характерными овощами: желтоватым салатом, зеленым луком, изумрудным пореем. Работая непосредственно на месте, я стараюсь схватить в рисунке самое существенное; затем—пространства, ограниченные контуром (очерченным или, во всяком случае, чувствующимся), я заполняю упрощенными тонами—так, чтобы все относящееся к земле участвовало в одном и том же лиловатом тоне, все небесное—в голубоватом, а растительность была синевато или желтовато-зеленой, для чего я нарочно повышаю в ней желтое и синее. Во всяком случае, дорогой товарищ, нигде и никакого trompe-d'oeil!

Дорогой товарищ Бернар, мне постоянно и все более и более кажется, что картины, необходимые для того, чтобы современная живопись была всецело собою и поднялась на высоту, равную священным вершинам, достигнутым греческими скульпторами, германскими музыкантами и французскими романистами,—что такие картины превышают мощность отдельной личности. И поэтому, наверное, они будут созданы целыми группами людей, соединенных для выполнения общего замысла. У одного—отличная оркестрация красок и недостаток идей; другой изобилует новыми чарующими или потрясающими намерениями, но не умеет их выразить достаточно звучно от скромности и ограниченности своей палитры...

Вот большое основание для того, чтобы сожалеть о недостатке корпоративного духа среди художников, которые критикуют и преследуют друг друга, к счастью, еще не доходя до взаимного уничтожения...

Ты возразишь, что все это рассуждение, банальность; ну, что же, пусть так! Однако сам по себе вопрос о возможности возрождения, конечно, не банален.

Дорогой Бернар, под сотрудничеством я разумел не то, что двое или несколько художников должны работать над одними и теми же картинами. Я скорее имел в виду различные произ-

ведения, но такие, которые уравновешивают и дополняют друг друга. Ну, одним словом—итальянских и германских примитивов и голландскую школу, наконец, всю старую живопись.

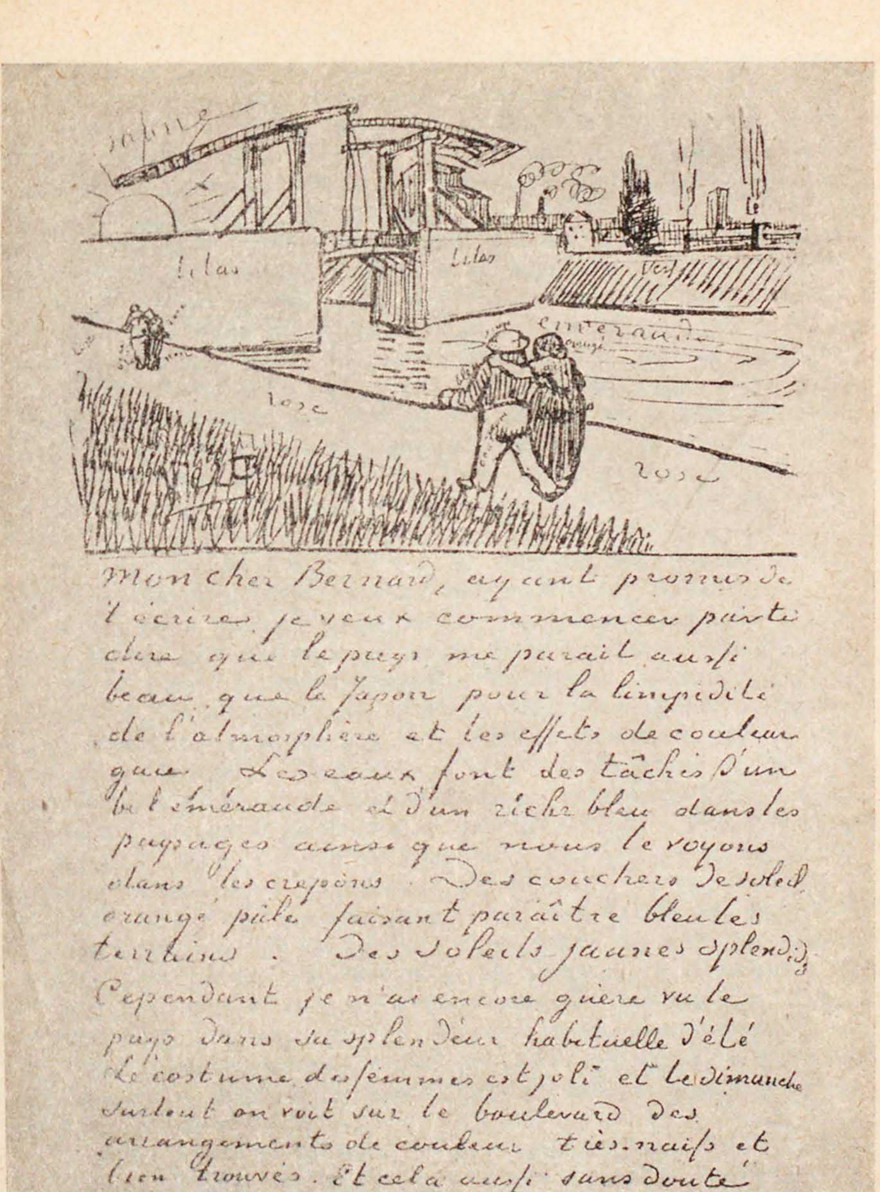
Затем есть и материальные трудности в жизни художников, которые делают желанным это сотрудничество, этот союз художников (так же, как и в эпоху корпораций св. Луки). Обороняя взаимно материальную сторону жизни, любя друг друга, как товарищи, вместо того чтобы кусаться, художники были бы более счастливыми и, во всяком случае, менее смешны, глупы и порочны. Вот почему—при отсутствии подобного братства—мы плаваем по открытому морю в маленьких и негодных челноках, одинокие среди бурных волн нашего времени.

Уже давно меня трогало то, что японские художники практикуют между собою обмен работ. Это ясно доказывает, что они любят и поддерживают друг друга, что среди них царят известная гармония и естественность, а не интриги. Чем больше в этом отношении мы уподобимся им, тем лучше.

Затем—один технический вопрос. Скажи мне в следующем письме твое мнение. Черное и белое в том самом виде, в каком их продают в магазине, я хочу класть на мою палитру и употреблять их, как они есть. Когда—заметь, что я говорю об упрощении красок à la japonaise[46],—когда я вижу в зеленом парке с розовыми тропинками господина, одетого в черное, какого-нибудь juge de paix[47], по профессии (арабский еврей в „Тартарене" Доде называет этого почтенного чиновника zouge de paix), который читает „Intransigeant"[48], а над ним и над парком небо чистого кобальта,—почему не написать упомянутого zouge de paix просто черной „слоновой костью", а его „Intransigeant"—просто старыми белилами?

Ведь японцы же отвлекаются от рельефа, кладя плоские пятна одно рядом с другим и определяя движение и форму характерными штрихами.

Из области других соображений. В красочном мотиве, передающем, например, желтое вечернее небо, свежая и жесткая белизна стены по контрасту с этим небом может быть, в сущности, выражена чистыми белилами, смягченными нейтральным тоном, ибо само небо окрашивает белое нежным лиловатым налетом. В другом пейзаже, представляющем совершенно



Mon cher Bernard, ayant promis de
t'écrire je veux commencer par te
dire que le pays me paraît aussi
beau que le Japon pour la limpidité
de l'atmosphère et les effets de couleur
gaie. Les eaux font des tâches d'un
bel émeraude et d'un riche bleu dans les
paysages ainsi que nous le voyons
dans les crépons. Des couchers de soleil
orangé pâle faisant paraître bleus les
terrains. Des soleils jaunes splendides.
Cependant je n'ai encore guère vu le
pays dans sa splendeur habituelle d'été.
Le costume des femmes est joli et le dimanche
surtout on voit sur le boulevard des
arrangements de couleur très naïfs et
bien trouvés. Et cela aussi sans doute
s'égayera encore en été

Факсимил письма Ван-Гога Эмилю Бернару из Арля

выбеленную хижину на оранжевой земле (ибо синее небо юга и Средиземного моря вызывает оранжеватость тем более напряженную, чем выше по тону синяя гамма), черная нота двери, окон и маленького креста на верхушке образует одновременный контраст белого с черным, столь же приятный для глаза, как и синее с оранжевым.

Чтобы взять более любопытный пример, предположим женщину, одетую в платье с белыми и черными клетками, среди того же примитивного пейзажа с синим небом и оранжеватой землей,—это будет довольно занятно, я думаю. Как раз в Арле часто носят клетчатое, черное с белым. Раз черное и белое являются красками (а во многих случаях они могут быть рассматриваемы именно как краски, как цвета), их контраст может быть так же пикантен, как например, зеленое и красное. К тому же их употребляют и японцы. Они умеют чудесно передавать матово-бледный цвет лица молодой девушки и пикантный контраст черной прически с белой бумагой и с несколькими белыми штрихами, не говоря уже об их кустах черного терновника, усыпанных звездами белых цветов...

Косвенным образом вернуться к Рембрандту—вот, быть может, самый прямой путь. Возьмем Франса Гальса. Он никогда не писал христов, благовещений с пастухами, ангелов или распятий и воскресений; он никогда не писал голых женщин, сладострастных и животных. Он делал портреты и ничего, ничего, кроме этого! Портреты солдат, офицерские собрания, портреты должностных лиц, заседающих по делам республики, портреты матрон с розовой или желтой кожей, в белом чепце, в черных, шерстяных или атласных платьях, обсуждающих бюджет какой-нибудь богадельни или приюта. Он делал портреты добрых буржуа среди семьи—мужчину, женщину, ребенка. Он писал серого забулдыгу, старую торговку рыбами, со смехом ведьмы, прекрасную цыганскую девку, младенца в пеленках, лихого дворянина—с усами, ботфортами и шпорами. Он писал самого себя и свою жену, молодых и влюбленных в саду, на дерновой скамье, после первой же брачной ночи. Он писал оборванцев и смеющихся мальчишек; он писал музыкантов; он писал толстую кухарку...

Дальше этого он не шел; но это вполне стоит „Рая“ Данте, и Микеланджелов, и Рафаэлей, и даже греков. Это прекрасно, как Золя, но более здорово и радостно, а также и более жизненно, ибо эпоха Гальса здоровее и менее печальна.

Теперь, что такое Рембрандт? Абсолютно то же самое: живописец портретов. Это здоровое, широкое и ясное представление о двух равноценных голландских вершинах и нужно составить себе прежде, чем углубиться дальше.

Дорогой товарищ Бернар, тысяча благодарностей за присылку рисунков... Это прелестно.

Ах, Рембрандт. При всем моем восхищении Бодлером я осмеливаюсь допустить (после его стихов), что он почти совершенно не знал Рембрандта,—я только что нашел и купил здесь один небольшой офорт с Рембрандта, этюд голого мужчины, простой и реалистический. Он стоит, прислонившись к двери (или колонне) в темном intérieur'е, а луч сверху задевает его длинные волосы и наклоненное лицо. Можно подумать, что это Дега, так правдиво и прочувствовано в своей животности это тело. Но, послушай, хорошо ли ты разглядел его „Boeuf" и „Intérieur d'un Boucher" в Лувре. Нет, не как следует, а Бодлер—еще того меньше.

Для меня было бы сущим праздником провести с тобой утро в галлерее голландцев (в Лувре); все это трудно описать, но перед картинами я мог бы показать тебе чудеса и сокровища, которые меня так восхищают, совершенно отсутствующие у примитивов.

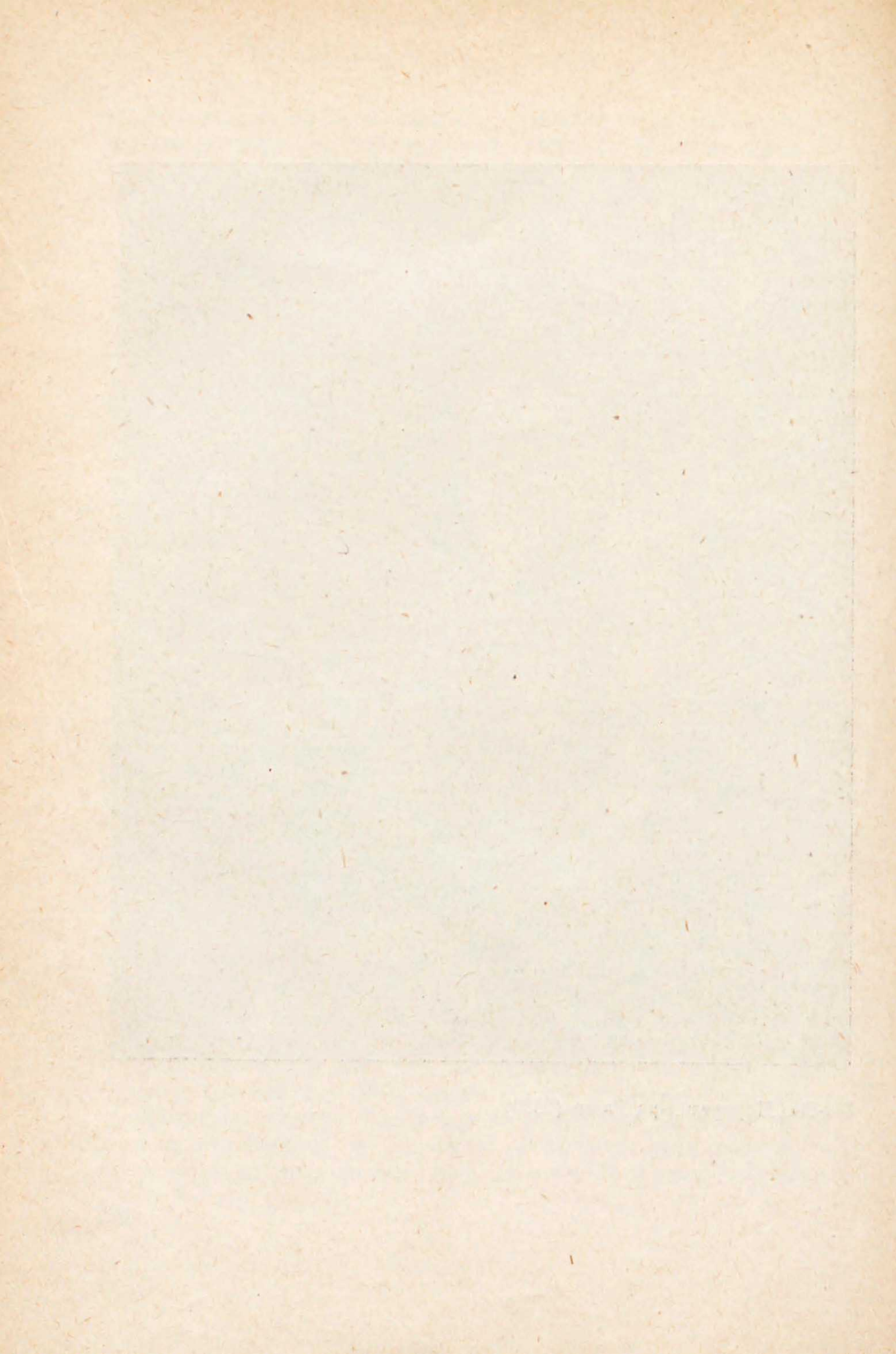
Что поделаешь, я столь мало эксцентричен. Греческая статуя, крестьянин Милле, голландский портрет, нагая женщина Курбэ или Дега—все эти совершенства спокойствия и моделировки действуют на меня так, что все остальное, как примитивы, так и японцы, мне кажется лишь р о с ч е р к о м п е р а. И это бесконечно интересно, но только завершенная вещь, только совершенство соприкасает нас с вечностью, ибо наслаждение прекрасной вещью—миг вечности, как и забвение в любви.

Так знаешь ли ты одного живописца, Ван-дер-Меера, который, например, написал голландскую даму, очень красивую и беременную. Палитра этого странного художника: желто-лимонное, перламутрово-серое, черное и белое. Правда, в его изысканных картинах, строго говоря, можно найти все богатства полной палитры, но сочетание желтолимонного, бледноголубого, перламутрово-серого для него так же характерно, как черное, белое, серое и розовое для Веласкеса.

Конечно, я знаю, Рембрандт и голландцы рассеяны по музеям и коллекциям, и не так-то легко составить себе о них представление, зная только Лувр. И все-таки французы—Шарль



Ван-Гог. Портрет д-ра Гаше (1890)



Блан, Торе, Фромантен и другие—написали об их искусстве лучше голландцев.

Эти голландские художники не обладали ни выдумкой, ни фантазией, но зато—необычайным вкусом и умением распределять. Они не писали Иисуса Христа, бога отца и других; Рембрандт и в этом отношении единственный, хотя библейские сюжеты сравнительно немногое в его творчестве. Но и у него это почти не похоже на что бы то ни было у других религиозных живописцев, это—метафизическая магия.

Так пишет он ангелов. Он делает портрет с самого себя—старого, беззубого, сморщенного, в чепце, делает с натуры, в зеркале. Затем он грезит, грезит, и кисть его снова возвращается к тому же портрету, но по памяти, и выражение его становится более грустным и удручающим. Он грезит, грезит еще, и как и почему, я не знаю, но только позади этого старца, похожего на него самого, Рембрандт пишет сверхъестественного ангела, с улыбкой да-Винчи.

Вот тебе художник, который мечтает и работает по воображению, а между тем я начал с утверждения, что фантазия чужда характеру голландцев. Я нелогичен. Нет. Рембрандт ничего не выдумал, и этого ангела и этого странного христианина он просто знал, почувствовал там.

Делакруа изображал Христа с помощью неожиданно сияющей и светлолимонной ноты, действующей на его картине так же, как невыразимо-странное очарование звезды,—в углу небесного свода; Рембрандт же работает valeurs'ами, подобно тому, как Делакруа—красками. Итак, еще далеко от приемов Рембрандта и Делакруа до всей остальной религиозной живописи...

...Я только что окончил портрет двенадцатилетней девочки с коричневыми глазами, черными бровями и волосами и серовато-желтым телом, на белом, сильно окрашенном веронезом фоне—в кроваво-красной кофточке с лиловыми полосками, в синей юбке с крупными оранжевыми горошинками и с розовым цветком в нежной маленькой ручке.

Я так утомлен, что голова почти не способна писать.

Сегодня опять день жестокой работы. Что бы ты сказал, если бы увидел мои полотна? Ты не нашел бы там мазка Сезанна, столь добросовестного и почти робкого. Но так как я в настоящее время пишу ту же самую местность, у нас может

найтись некоторое соотношение в красках. Невольно, время от времени, я задумывался о Сезанне, когда видел его неловкую (если позволишь так выразиться) манеру мазка. Вижу, что он писал свои этюды, по всей вероятности, во время порывов мистраля. Я имел дело с подобной же трудностью и понимаю причину, почему мазок Сезанна то очень уверенный, то кажется совсем неискусным—это качается его мольберт.

Подчас я работаю чрезмерно быстро. Недостаток ли это? Я ничего не могу поделать! Так, одно полотно я написал в один сеанс. Вторично вернуться к нему было невозможно. Испортить его? Но к чему? Ведь я нарочно для этого вышел на улицу при полном мистрале. Разве мы не ищем скорее интенсивности переживания, нежели спокойствия мазка? А при данных обстоятельствах, при работе по первому впечатлению, на месте и с натуры—разве возможен всегда спокойный и упорядоченный мазок? Ей-богу, мне кажется, не более возможен, чем фехтование при штурме.

Я уже тысячу раз писал, что мое „Ночное кафе"—не настоящее „заведение"; это кафе, где ночные бродяги на время перестают быть бродягами, склоняясь над столами в течение целой ночи. Лишь случайно—какая-нибудь проститутка и ее герой. Однажды ночью я застал там подобную кампанию, мирящуюся после перебранки: женщина была надменна и холодна, мужчина был нежен. Я написал их на память для тебя на маленьком полотне. Я не хочу подписывать этот этюд, так как никогда не работаю из головы: и сделал для тебя этюд, который предпочитал бы не делать.

Значительное полотно—„Христос с ангелом в Гефсиманском саду"—и другое, „Поэт на звездном небе",—несмотря на верность колорита, я беспощадно уничтожил, ибо форма была недостаточно изучена предварительно на модели. Присмотрись к этюду, который я посылаю тебе в обмен, подольше. Я чертовски терпел, работая при раздражающем мистрале. Но это совсем не импрессионизм! Я делаю то, что делаю, отдаваясь природе, не думая о том и о другом...

Ты знаешь, Бернар, мне все кажется, что для этюдов в „учреждениях" надо иметь больше денег, чем у меня есть; я недостаточно молод, чтобы женщины позировали мне так. А без моделей я работать не могу. Я этим не хочу сказать, что не поворачиваюсь спиной к природе, претворяя этюд в картину, сочетая краски, упрощая или возвеличивая,—

но я так боюсь уклониться от возможного и истинного в области формы!

Позднее, после десяти лет этюдов—да, но, по правде сказать, у меня такое жадное любопытство ко всему возможному и реальному, что остается мало охоты и отваги для поисков идеала и абстрактных этюдов; другим они могут казаться более ясными, в том числе тебе и Гогену... и, может быть, мне самому, когда я буду старым. Но пока я постоянно кормлюсь природой. Я преувеличиваю, изменяю иногда мотив, но, в конце концов, не выдумываю картины, а наоборот, я нахожу ее в природе—готовой, хотя и требующей раскрытия.

Когда Гоген был в Арле, раз или дважды я также увлекся абстракцией в моей „Кормилице" и „Чтице романов" (черной среди желтых книг), и тогда абстракция мне показалась прекрасной дорогой. Но это—заколдованное место, мой славный, и скоро натыкаешься на стену.

Я не отрицаю—после целой жизни исканий и единоборства с природой—можно еще рискнуть, но что касается меня, то я не стану ломать свою голову над подобными вещами. Весь год я работал с натуры, не думая ни об импрессионизме, ни о чем другом. Правда, еще раз позарился я на слишком крупные звезды и—новое поражение; и довольно! Итак, я теперь работаю над оливковыми деревьями, ища разнообразия эффектов серого неба, желтой почвы, черно-зеленой ноты листвы; в другой раз почва и листва—лиловатые против желтого неба; наконец, почва красной охры и розово-голубое небо. Что же, это интересует меня больше, чем абстракции!

Вот описание одной картины, которая сейчас перед мной. Это вид парка больницы, где я нахожусь (в Сен-Реми): направо—серая терраса, кусок дома; налево—несколько кустов отцветших роз и земля, выжженная солнцем, покрытая иглами сосен. Эта опушка парка усажена высокими соснами, со стволами и ветвями красной охры, с зеленью, омраченной смесью с черным. Высокие деревья вырисовываются на вечернем небе с лиловыми жилками по желтому фону; желтое наверху переходит в розовое и зеленое. Стена (красная охра), на которой высится лишь лиловато-желтый холм, замыкает этот вид. Огромный ствол первого дерева поражен молнией и спилен, но одна ветвь его все-таки устремляется кверху и снова падает каскадом темнозеленых сучков. Этот раненый гигант, даже в поражении

своем сохраняющий гордость, кажется живым контрастом с бледной улыбкой последней розы увядающего куста. Под деревьями—пустые каменные скамейки, темный букс и желтое небо, отражающееся в дождевой луже. Последний отблеск солнца повышает темную охру до оранжевого; черные фигурки бродят там и сям между стволами...

Ты поймешь, что эта комбинация красной охры, зеленого, омраченного серым, и черных штрихов, ограничивающих контуры, вызывает некое ощущение тоски, которым часто страдают многие из моих товарищей по несчастию, и которое можно назвать „черно-красным".

А мотив огромного дерева, пораженного молнией, и болезненной зеленовато-розовой улыбки последнего осеннего цветка еще больше подчеркивает эту идею.

Другое полотно изображает солнце, восходящее над желтым полем,—линии и борозды, убегающие кверху, по направлению к стене и грядке лиловых холмов. Поле—фиолетовое и желто-зеленое, белое солнце окружено большим желтым сиянием. Здесь, в противоположность первому полотну, я старался выразить покой, великий мир...

Я пишу тебе об этих двух работах—о первой для того, чтобы напомнить, что впечатление тоски может быть дано без всякой ссылки на Гефсиманский сад; что для успокаивающего и тихого мотива нет нужды в изображении нагорной проповеди...

Ах, это, конечно, умно и справедливо, быть взволнованным Библией; но современная действительность настолько завладела нами, что даже стараясь отвлеченно воссоздать в нашей памяти древние дни, мы снова впадаем в наши личные переживания—радость, скуку, страдание и гнев или усмешку.

Библия, Библия.

Милле, воспитанный на ней с детства, только и делал, что читал ее и, однако, никогда или почти никогда он не писал библейских картин. Коро сделал „Оливковый сад" с Христом и дивной звездой пастуха; в его творчестве чувствуешь Гомера, Эсхила, Софокла и местами—Евангелие. Но как скромно оно, и насколько всегда преобладают у него современные чувствования, общие нам всем. Ты скажешь: а Делакруа? Да, Делакруа—но здесь тебе пришлось бы изучать, да, изучать историю... Итак, с библейскими картинами у тебя, мой славный, неудача. Но, ошибаясь, часто находишь свой путь. Отомсти же, изображая

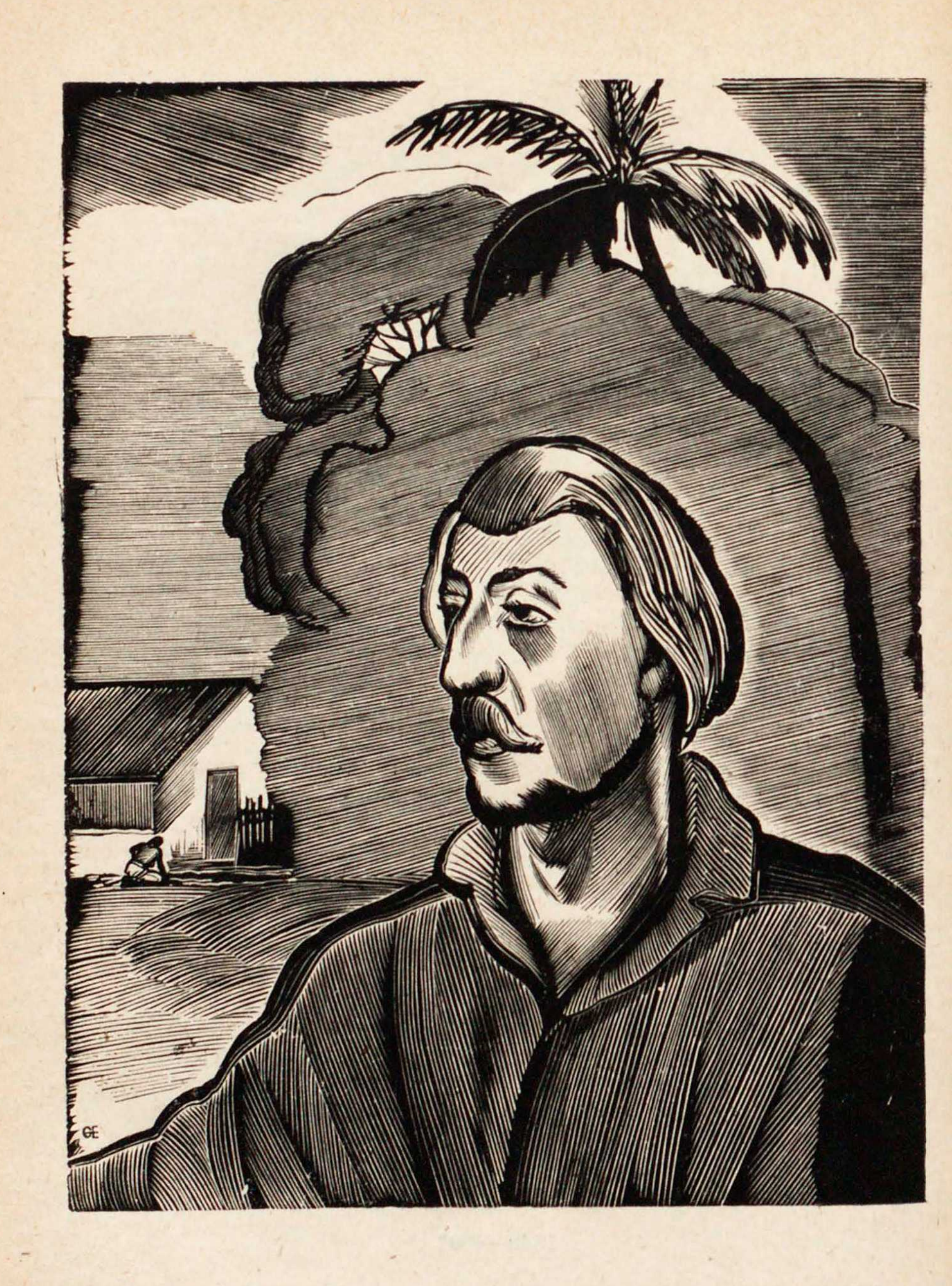
твой сад таким, каков он есть, или что хочешь вообще. Все-таки ты не потерял времени. Уметь так делить полотно на широкие планы, находить контрасты линий и форм—это, если хочешь, техника, трюки и кухня, но все же признак углубления в свое ремесло, и это хорошо.

Как ни ненавистна и ни стеснительна в наше время живопись, тот, кто избрал это ремесло и исполняет его с усердием,—человек солидный, верный, человек долга. А между тем общество делает наше существование плачевным, а отсюда также наше бесплодие и несовершенство. Гоген—и тот страдает от этого и не может развиваться так, как это возможно было бы для него. Я также терплю—от абсолютного недостатка в моделях...

Зато здесь хорошие места. Я стараюсь тут еще и потому, что мое здоровье сильно поправляется. То, что я делаю,—сухо и жестко, но я стараюсь закалить себя суровым трудом и боюсь абстракций, которые могли бы меня расслабить. Видел ли ты у меня этюд косаря, желтого ржаного поля и желтого солнца? Я атаковал там еще раз этого диавола—вопрос желтого цвета. Много еще есть о чем сказать, но я пишу лишь потому, что сегодня моя голова немного укрепилась, раньше же я опасался разгорячиться до выздоровления. Мысленно жму руку, так же как и Анкетену и другим друзьям. Весь твой.

ПОЛЬ ГОГЕН

1848—1903



ПОЛЬ ГОГЕН

Поль Гоген родился в Париже в 1848 г. Его отец Кловис Гоген, журналист либерального лагеря, скончался вскоре после рождения сына (1852); по материнской линии в жилах Гогена текла испанская кровь старого аристократического рода, о чем любил напоминать Гоген. Детство Гогена протекает в Перу, юношеские годы—в Орлеане; в 1865—1871 гг. Гоген служит во флоте; плавание в Атлантическом океане оставляет в нем глубокие воспоминания. В 1871 г. Гоген поступает в банкирскую контору Бертен. В 70-х годах впервые сказывается его художественное дарование. Он работает в свободные дни, увлекается живописью импрессионистов, знакомится с Писсарро. Гоген выставляется в Салоне в 1876 г. (пейзаж) и в 1880—1882 гг. на выставках импрессионистов.

В 1883 г., желая отдаться всецело живописи, бросает службу в банке, испытывает

сильную нужду, переезжает с места на место, бросает семью. В Бретани (в Понт-Авене, 1886) вокруг него уже образуется группа последователей. В 1887 г. совершает вместе с Лавалем путешествие на Мартинику (Антильские острова). Осенью 1888 г., следуя настойчивому призыву Ван-Гога, Гоген приезжает из Бретани в Арль. После трагического конфликта, которым закончилась попытка совместной работы столь различных художников, Гоген снова возвращается в Бретань, работает в Ле Пульдю, куда за ним перекочевывают его сторонники из молодежи, образуя так называемую „Понт-Авенскую“ школу, — Серюзье, Филиже, Море, Бернар, Сеген и др. Во время всемирной выставки 1889 г. организуется выставка „Группы импрессионистов и синтетиков“ (Гоген, Бернар и др.).

В 1891 г. Гоген, после распродажи своих полотен в отеле Друо, покидает Францию, переезжает на Таити, где работает в течение двух лет. Поэтическим описанием этого первого путешествия является его дневник „Ноа-Ноа“. После короткого возвращения во Францию (1893—1895) Гоген, организовав выставку таитянских полотен у Дюран-Рюэля, снова уезжает на Таити (1895—1901) и позднее на остров Мартинику (Маркизские острова, 1901—1903). Жизнь на Таити и на Мартинике сопровождалась нуждой, болезнями, столкновениями с колониальными властями. Гоген умирает в полном одиночестве в 1903 г.

Гоген начал занятия живописью, увлеченный искусством импрессионистов. Ранние работы Гогена носят следы влияния импрессионистов, особенно Писсарро, к советам которого Гоген иногда прибегал. Отход от импрессионизма, постановка новых задач, искание декоративности, „син-

теза“ намечаются в конце 80-х годов; работы, привезенные Гогеном из путешествия на остров Мартинику (1887), исполненные в Арле (1888) и Бретани, получают уже явственный отпечаток новых исканий.

Новое ощущение мира успешно борется здесь с импрессионистическим восприятием действительности, сводящим видимый мир к игре световых поверхностей. Мы видим, как в переходных работах („Фрукты и плоды“, 1888, Гос. музей нового западного искусства), наряду с дробным еще „импрессионистическим“ мазком, отмечающим тончайшие нюансы красок, появляется контурная обводка темным штрихом, дающим четкость рисунку, выделяющим предметы из окружающей световой среды. Прием этот Гоген заимствовал у Сезанна; эта обводка—„cloison“ (откуда прозвище последователей Гогена „клуазонисты“)—выражение стремлений художника к упрощению, к синтезу.

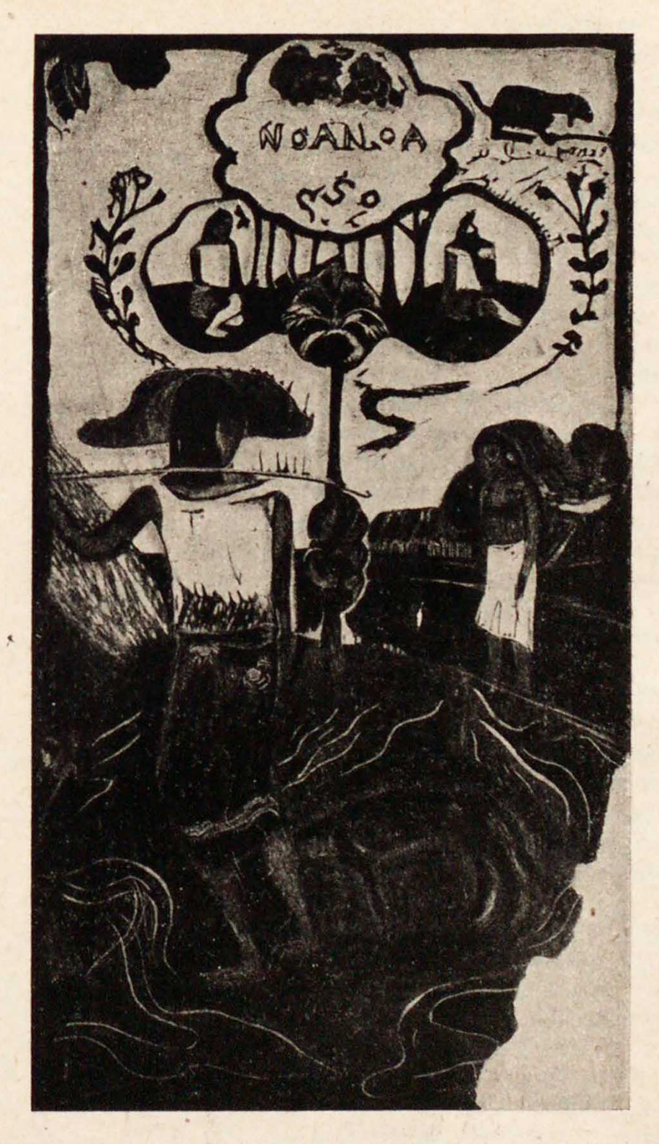
Дальнейшие шаги мы видим в таких работах, как „Кафе в Арле“ (1888 г., Гос. музей нового западного искусства), „Борьба Иакова с ангелом“ (1889), „Желтый Христос“ (1889). Формируется плоскостно-декоративный стиль Гогена; красочная гамма обобщается; художник избегает дробных натуралистических эффектов, сопоставляет основные цветовые плоскости. Контурная линия получает все большее значение: она служит не только средством разграничения красочных плоскостей, но и приобретает существенную роль в построении картины. Композиция большей частью носит спокойный, статичный характер. Глубинность избегается, композиция развертывается не вглубь, а плоскостно, что еще более подчеркивает декоративный характер произведе-

ния. Следует вместе с тем отметить, в противоположность „этюдности“ импрессионистов, тенденцию к картине, к символическому образу. Гоген близок в этот период к группе литераторов символистов. Рано умерший поэт Альбер Орье так определил в это время задачи Гогена и его группы: „Произведение искусства будет „идейным“, потому что его единственный идеал—выражение идеи; „символическим“, потому что эту идею оно выразит посредством формы; „синтетичным“, потому что оно изобразит эти формы, эти линии способом, всем понятным; „субъективным“, поскольку идея никогда не будет рассматриваться в нем, как объект, но лишь как знак идеи, воспринимаемой через сюжет, и „декоративным“ (цитировано по Charles Morice. Gauguin. Ed. Floury, 1920).

Отмеченные выше черты творчества Гогена находят свое полное раскрытие в таитянских работах Гогена.

Уезжая на Таити, Гоген хочет порвать со старой „продажной“, „казарменной“ цивилизацией Европы. Его влечет в мир первобытной, неиспорченной культуры. Неудовлетворенность, презрение к европейской буржуазной цивилизации не толкают Гогена, однако, на борьбу за новые формы жизни. Его взор устремлен не вперед, не к будущему, а к прошлому, к его пережиткам, обреченным на исчезновение.

Жизнь Гогена на Таити, описанная и приукрашенная им в его дневнике „Ноа-Ноа“—„благоуханная земля“—несла ему не только редкие, острые наслаждения чувственности, но и имела свои теневые стороны, раскрывающиеся в переписке художника: болезни, постоянную нужду в деньгах, горечь непризнания, тоскливое чувство оторванности и т. п. Все это доводит



Гоген. Ноа-Ноа (гравюра на дереве)

Гогена до попытки самоубийства (январь 1898 г.). Защищая интересы туземного населения, стремясь продлить существование старых форм быта, Гоген вступает в конфликт с французской администрацией. Он издает сатирический журнал „Le sourir“, бичуя произвол администрации, высмеивая колониальные нравы. Лишь смерть спасает его от тюрьмы. Эти острые положения не находят, однако, отражения в живописи Гогена. Художник в своем искусстве раскрывает нам мир торжественных, спокойных, праздничных образов; на фоне синтетически и декоративно трактованной океанийской природы мы видим стройные, но тяжеловесные фигуры золотокожих маорийцев, с их мерными, замедленными движениями, или застывших вовсе в праздничном покое. Отвергая натурализм, Гоген „очищает“ и „обобщает“ свои впечатления, переводит их в новый план—в план торжественного, декоративно-монументального преображения жизни. Несмотря на то, что человек всегда присутствует в произведениях Гогена, являясь его основной темой, борьба, труд, эксплоатация и другие элементы социальной действительности вовсе не затрагиваются Гогеном; его искусство желает быть воспринятым как праздничная, далекая от волнений повседневной жизни, торжественная декорация.

Такой подход обусловливает и формальные особенности гогеновского творчества. Композиция всегда продумана; здесь нет установки на случайность жизненного впечатления, как это было у импрессионистов; композиция строится ритмически, т. е. с повторяемостью определенных элементов (см. расположение фигур на „Сборе плодов“ и др.). Спокойно, покрывая большие поверхности, ложится краска; цвет трак-

туется условно, декоративно, в насыщенных, но гармонических сочетаниях глубоких тонов. „Ищите гармонию красок, а не их контрастов; согласия красок, а не их столкновения“,—писал Гоген. „Цвет нужно употреблять энигматически (загадочно, условно), не для передачи рисунка, а для вызывания музыкальных ощущений“ (Гоген). Движение отсутствует. Всякая динамика исчезает. „Избегайте поз в движении. Каждая из ваших фигур должна пребывать в статическом состоянии“,—говорит Гоген.

В противоположность импрессионистам, называвшим линию фикцией, не существующей в природе, Гоген прибегает к контурной линии, желая укрепить, организовать свое произведение ясной, ритмической композиционной схемой. „Работайте над силуэтом каждого предмета: четкость контура есть свойство руки, неослабленной колебаниями воли“ (слова Гогена). В своих высказываниях Гоген неоднократно возвращается к красоте, плавности линии, ее замкнутости, непрерывному течению. С этой стороны особенно характерны такие его работы как „А, ты ревнуешь“, „Женщина с плодом“ и др.

Борясь с аналитическим методом импрессионизма, Гоген стремится дать искусство синтеза (обобщения), искусство образа, а не впечатления и вместе с тем дать искусство монументальное, торжественное, праздничное. В эпоху господства этюдности Гоген настойчиво ставит проблему монументальной композиции (см. „Сбор плодов“, „Откуда мы, кто мы, куда идем“ и пр.).

Следует вместе с тем отметить известную рассудочность, некоторую холодность и поверхностность решений Гогена, приводящую его часто к стилизации, к внешнему обобщению, к приемам, близким к приемам

стиля „модерн“ (см. например, трактовку цветка и растений в „Таитянской пасторали“). С другой стороны, Гоген вводит иногда литературное символическое содержание, остающееся, впрочем, нередко лишь внешним элементом (см. „Великий Будда“).

Суммируя все сказанное о Гогене, мы можем так кратко определить те новые, противоположные импрессионизму моменты, которые несет его искусство:

а) в отношении к действительности — не пассивная передача видимого, а сознательное „преображение“ действительности; отсюда не этюд (изучение, анализ), а картина (синтез), не натуралистическая установка, а искание „стиля“;

б) в области композиции: статика вместо динамики; плоскостная, ритмически разрешенная декоративная композиция вместо иллюзорной передачи преходящей видимости;

в) в области цвета: сведение к большим поверхностям сгармонированных, покойных тонов вместо дробности цветовой системы импрессионистов;

г) в области пространства: плоскостно-распластанное, укороченное пространство, лишенное воздушной перспективы;

д) в области рисунка: стремление к четкости, твердости контура, в противоположность импрессионистам, изгонявшим линию;

е) в области тематики: возвращение, в противоположность импрессионистам, к литературному сюжету, к символике.

О чем говорят указанные тенденции в искусстве Гогена? Выразителем какой социальной группы является он в своем стремлении к созданию далекого от современности, торжественного, праздничного, монументально-декоративного искусства?

Мы уже указывали, что Гоген пытается уйти от современности, но его взгляд направлен не в будущее, а прошлое.

Искусство Гогена выражало идеологию общественных групп, недовольных развитием капиталистической культуры, идеализировавших пережитки старой жизни, мечтающих о ее возвращении; свою мечту о прошлой, устойчивой, неподвижной жизни идеологи этой группы выражают в искусстве, которое, закрывая глаза на явления социальной действительности, говорит о вечных истинах, о вечных идеях. Таково аллегорическое искусство Пюви де Шаванна, таково символическое искусство Гогена (см. религиозные темы в его таитянских картинах или такие символические композиции, как „Кто мы, откуда приходим, куда идем?“ или скульптурный фриз „Будьте влюбленными и вы будете счастливыми“. „Будьте таинственными“ и т. д.). Идеология Гогена совершенно ясно выражена им в следующих словах:

„Интуитивно, инстинктом, без размышления, я люблю аристократию, красоту, изящный вкус и этот стародавний девиз: „noblesse oblige“. Я люблю хорошие манеры, вежливость, даже вежливость Людовика XIV.

Таким образом, инстинктом, сам не знаю почему, я аристократ—как художник.

Искусство — для немногих. Оно само должно быть аристократичным. Великие государи одни покровительствовали искусству по инстинкту, по долгу, из чувства гордости, может быть. Не все ли равно? Они заставили создать великие и прекрасные творения. Короли и папы обращались с художниками, как равные с равными. Демократы, банкиры, министры, художественные критики принимают позу покровителей и не

покровительствуют, а торгуются, как скупщики рыбы на рынках. И вы хотите, чтобы художник был республиканцем!" (цитировано по книге Charles Morice. Gauguin).

Однако между Пювисом и Гогеном есть и значительные черты различия; прежде всего следует указать на большую чувственность, праздничность, декоративность искусства Гогена, наряду с которым искусство Пюви де Шаванна представляется более абстрактным, холодным, схематичным. Это стремление к украшательству, к наслажденчеству, на почве утомления, пресыщения обычными видами наслаждения, приводит к исканию неожиданных, новых форм (стиль „модерн"), приводит к экзотике. Оно пронизывает всю жизнь, все творчество Гогена, сказываясь в постоянном стремлении Гогена к декоративности, необычности.

Вместе с тем необеспеченное положение Гогена, его вечная нужда в деньгах, все тяготы, свойственные существованию мелкобуржуазного художника-богемы, озлобляют его сознание, толкают его на критику окружающих порядков, на протесты, на „бунтарство" против современного общества, создавая ту видимость „анархиста", „революционера", которая долгое время затеняла истинную сущность Гогена. Этот момент, совершенно отсутствующий у Пюви де Шаванна, осложняет наше представление о Гогене, хотя, подчеркиваем, он никак не окрашивает самое искусство Гогена.

Такое понимание творчества Гогена объясняет и его роль в развитии французского искусства. Учение Гогена, развитое им в Понтавене и Пульдю, было подхвачено группой „неотрадиционалистов" (Морис Дени, Вюйар, Боннар, Руссель и др.). Морис Дени

должен рассматриваться как наиболее закономерный последователь Гогена. Однако все принципиальные установки Гогена находят в искусстве Дени поверхностное, банальное разрешение, эклектически объединяемые с „классическими“ увлечениями Дени. Близок к Гогену и Майоль, и не только в своем раннем периоде, когда он занимался живописью и декоративным искусством (ковры), но и в своей скульптуре, с ее статичностью, ритмикой, линеарностью, тягой к монументализму.

Декоративные тенденции Гогена давали творческие побуждения Вюйару и Боннару.

Гоген обладал свойствами „главы школы“. Тираническая воля, непоколебимая вера в себя, резко критическая оценка современной художественной действительности, свобода в обращении с авторитетами, способность к яркой формулировке своих стремлений объясняют то воздействие, которое оказывал Гоген на окружающую молодежь, охотно становившуюся к нему в положении учеников. Его слова становились модными афоризмами, его личность окутывалась легендой (чему не мало содействовал и сам Гоген). Написанные Гогеном страницы свидетельствуют о его незаурядном литературном даровании. „Ноа-Ноа“ является одной из самых популярных книг, вышедших когда-либо из-под пера художника. Опубликованные сперва в отрывках (у Rotonchamps, Morice и др.) и затем вышедшие отдельной книгой (1923), записи его мыслей „Avant et après“ заключают чрезвычайно ценный материал для характеристики Гогена как человека и художника. Мы приводим наиболее характерные места, освещающие „эстетику“ Гогена.

Б. Терновец



Гоген. Автопортрет

Отрывки из писем Жоржу Даниэлю де Монфрейду из Океании[1]

11 марта 1892

...Я работаю все больше и больше, но до сих пор делаю одни лишь этюды или, вернее, наброски, которые все накапливаются. Если они мне не пригодятся, впоследствии ими могут воспользоваться другие. Я, однако, написал картину, полотно на 50 сантиметров. Ангел с желтыми крыльями указывает двум женщинам таитянкам на Марию и Иисуса, которые тоже изображены таитянами; таитяне обнажены, одеты в „парео", род бумажной ткани с цветами, который свободно прикреплен к поясу. Очень мрачный фон образуют горы, деревья в цвету. Темнофиолетовая дорога, первый план зеленый, изумрудного оттенка; налево—бананы. Я картиной вполне удовлетворен [2].

Апрель 1896

...Я только что написал полотно 1,30 на 1 метр и считаю его лучше всех прежних: королева, нагая, возлежит на зеленом ковре, служанка срывает плоды, два старца у большого дерева спорят о древе познания добра и зла, фон—берег; этот легкий беглый набросок даст Вам лишь смутное представление о картине. Думаю, что по цвету я никогда еще не писал вещи с таким большим сильным звучанием. Деревья—в цвету, собака—на страже, направо воркуют голубки... [3]

Январь 1897

Благоволите также купить и послать мне нижеупомянутое: красок декоративных в тюбиках—10 тюбиков ультрамарина, 5 кобальта, 15 кармина, 5 гаранса обыкновенного, 20 белил, 10 желтой охры, 5 охры „ru“, 5 изумрудной зеленой, 3 светлой киновари, два желтых кадмия № 2 и 3 тюбика лимонного кадмия [4].

14 февраля 1897

Я стараюсь окончить картину, чтобы послать ее вместе с другими, но успею ли я? Может быть, я ошибаюсь, но полагаю, что это хорошая вещь. Я хотел посредством мотива обнаженного тела передать роскошь варварских времен. Все тонет в произвольно взятых мрачных и печальных тонах; не шелк, не бархат, не батист и не золото создают эту роскошь, а чистая материя, обогащенная рукою художника *, воображение художника одно по прихоти фантазии расцветило жилище.

Картина имеет название „Невозвратное“ („Never more“), на страже—не ворон Эдгара По, но адская птица. Написана она плохо (у меня нервы не в порядке, и я работаю приступами), но это ничего не значит, думаю, что это хорошее полотно. Рассчитываю, что через месяц один морской офицер Вам все доставит...

14 июля 1897

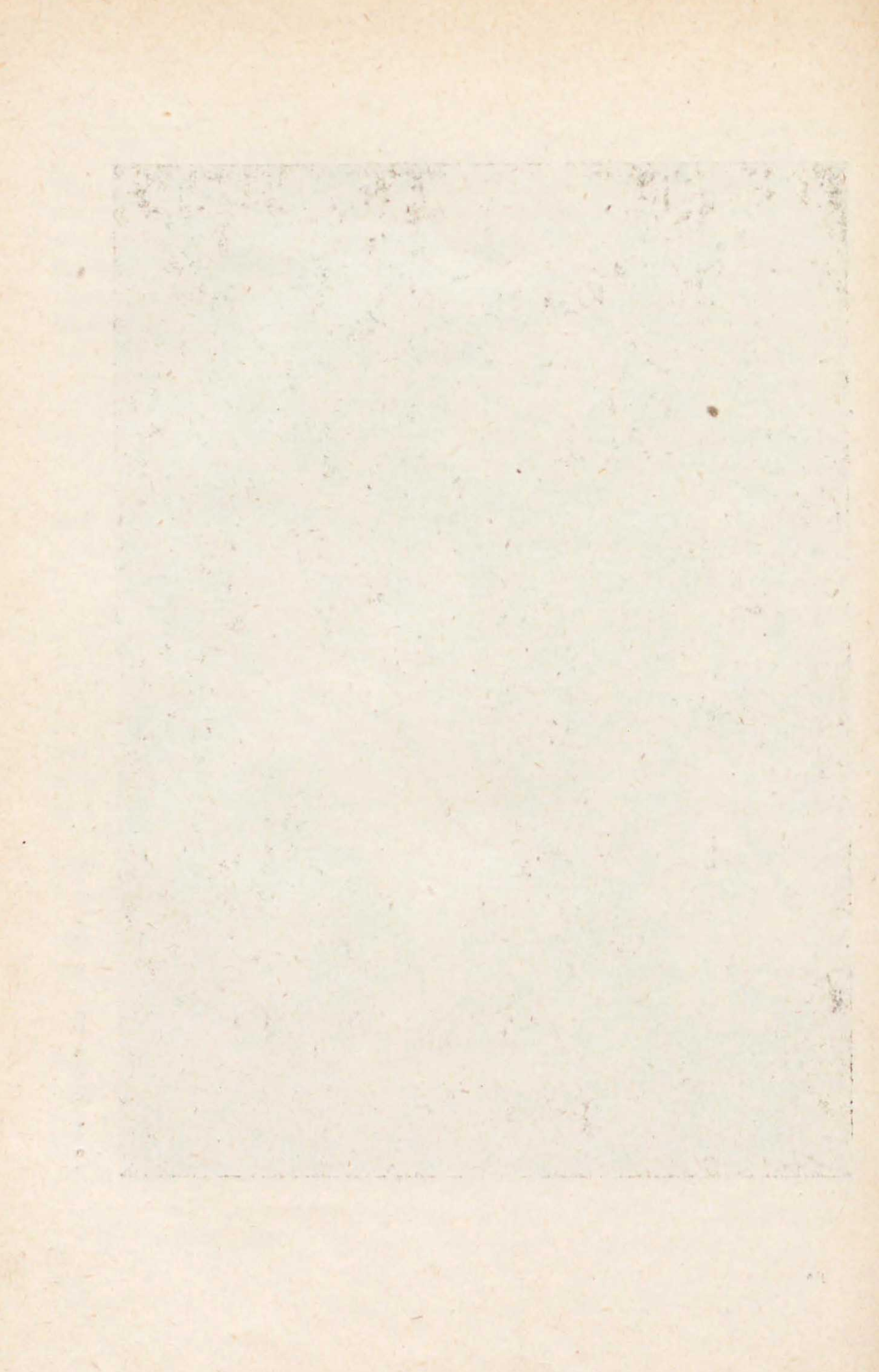
...Я даже не припоминаю, когда я Вам предлагал на выбор картину, вы видите, что со мной делается. Я себя поздравляю с этой хорошей мыслью и очень счастлив, что Вам пришло на ум выбрать „Барку“. Вы находите, что это романтично. Почему же нет? Значит, к Делакруа? И затем Вы знаете, что хотя иные и награждают меня системой, я вообще ее не имею

---

* Pas de fantaisie.



Гоген. Жена короля (1896)



и не хочу себя на нее обрекать. Писать на свой лад, сегодня светлыми, а завтра темными тонами и т. д., во всяком случае художник должен быть свободным или он вовсе не художник[5].

Октябрь 1897

...Я вижу, что Вами владеет творческое вдохновение. Скульптура! Признайтесь, что это увлекательное и очень простое и в то же время очень трудное искусство: очень легкое, когда лепят с натуры, и очень трудное, когда желаешь найти новые формы и высказаться в образах, несколько мистических. Деформировать, как говорит Ваш приятель маленький скульптор с Юга. Пусть всегда будет перед Вами персидская скульптура, Камбоджи и немного египетской. Грубое заблуждение—греческая скульптура, как она ни прекрасна. Я Вам сейчас дам маленький совет относительно материала для скульптуры, делайте с ним, что хотите. Примешивайте к Вашей глине возможно больше мелкого песку, это создаст полезные для Вас трудности, помешает Вам видеть поверхность скульптуры и не позволит Вам заразиться ужасными кунстштюками Школы изящных искусств. Счастливый удар пальца, смачно моделирующий место соединения ноздри со щекой,—вот ее идеал! Пусть скульптура передает выпуклости, но чтобы она передавала дыры—ни в коем случае! Отверстие нужно, чтобы слышать, нужно уху человеческому, но не слуху божескому. Бог слышит, видит и понимает без помощи органов чувств, которые существуют только для восприятия человеческого; все это передается флюидами, нематериальным путем. Внушайте это своим творчеством...[6]

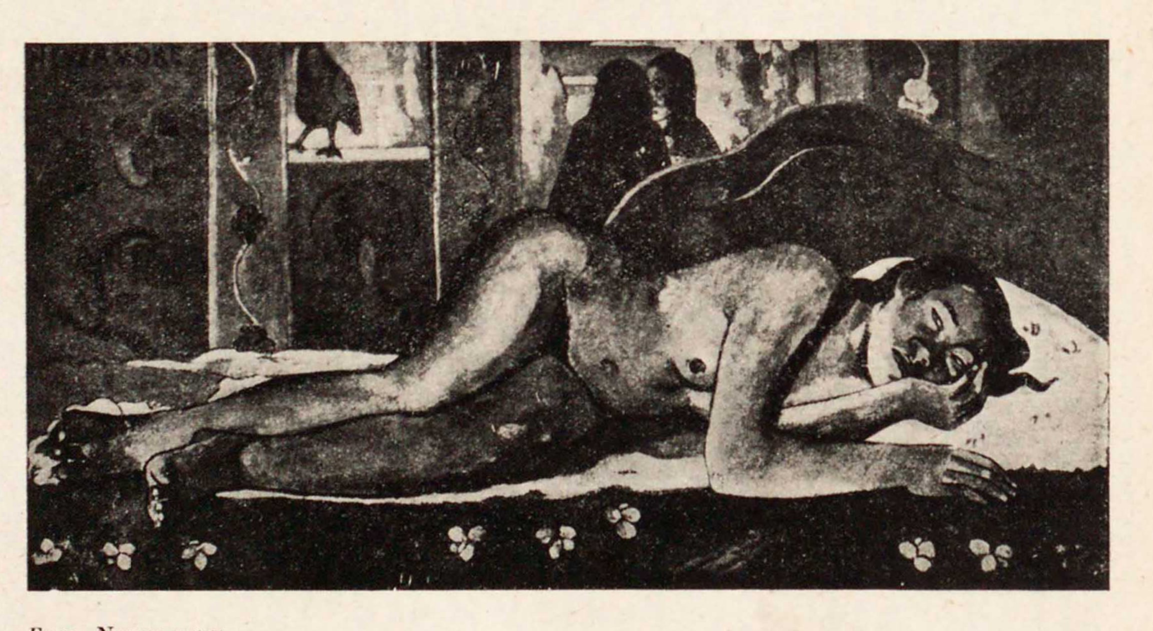
Февраль 1898

Мой дорогой Даниэль! Я не писал Вам в истекшем месяце; мне нечего было Вам сказать, кроме одного: повторить еще раз, что мужество меня оставило. С прибывшим курьером я ничего не получил от Шоде. Здоровье мое неожиданно почти восстановилось. Тогда, не имея больше шансов умереть естественной смертью, я решил покончить с собой. Я отправился в горы, где мой труп пожрали бы муравьи. У меня не было револьвера, но был зато мышьяк, который я приберег во время экземы; не знаю, слишком ли сильной оказалась доза или рвота уничтожила действие яда, выкинув его вон. Как бы то ни было, проведя ночь в ужасных мучениях, я вернулся домой. В течение месяца я страдал от приливов крови к голове, го-

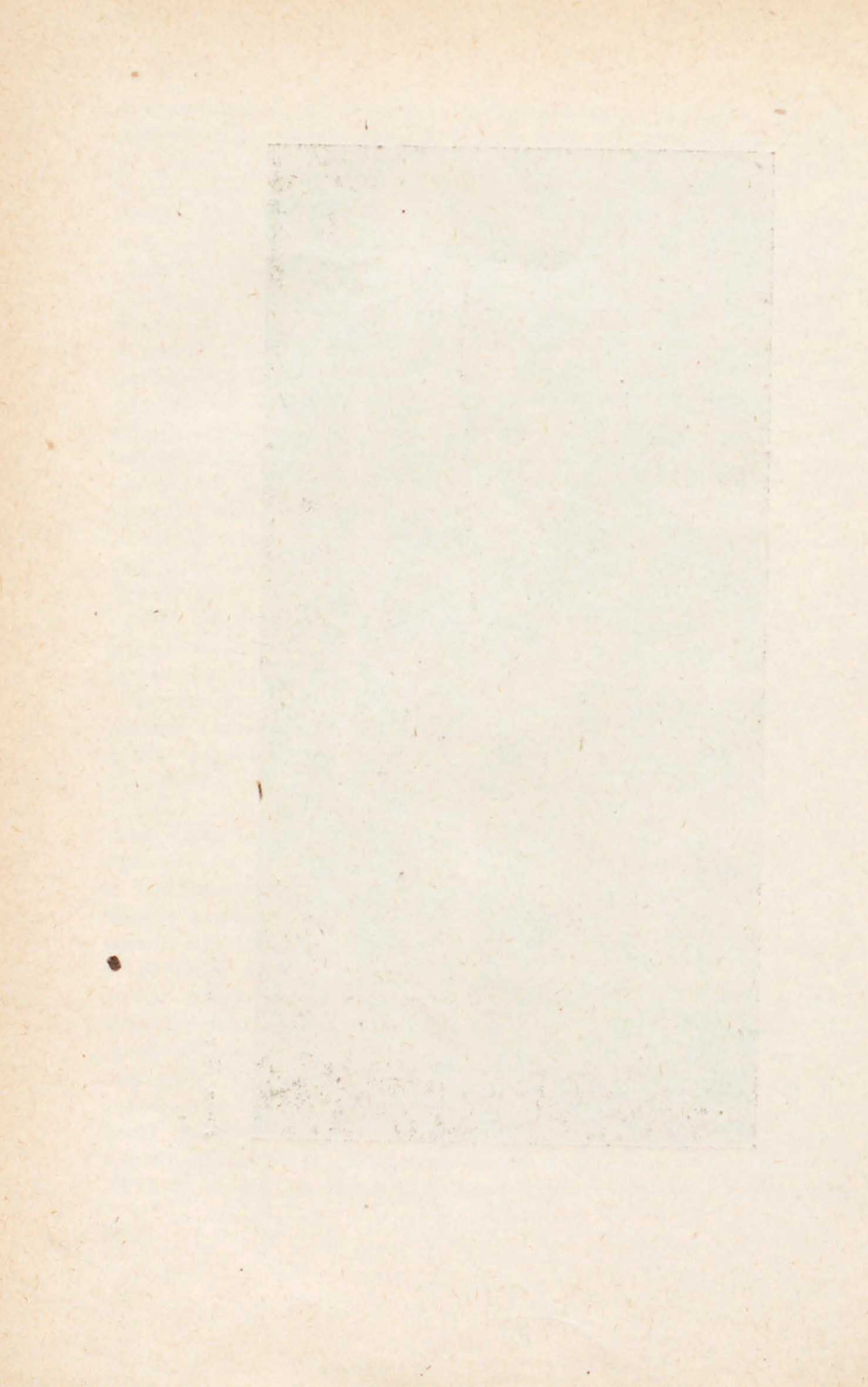
ловокружений и тошноты во время моих скудных обедов. Я получаю в этом месяце 700 франков от Шоде и 150 от Моффра, из этих денег я плачу самым неистовым кредиторам и продолжаю жить попрежнему среди постыдной нищеты до мая, когда банк заставит наложить арест и продать за бесценок все, что у меня есть, между прочим и мои картины. Словом, оригинальное начало для новой эпохи. Нужно Вам сказать, что я принял последнее свое решение в декабре. Тогда я задумал перед смертью написать большое полотно[7], которое стояло, как живое, в моей голове, и в продолжение целого месяца я работал днями и ночами в неописуемо-лихорадочном состоянии. Чорт возьми, это не полотно, написанное по рецепту Пюви де Шаванна: этюды с натуры, затем подготовительный картон и т. д. Все это сделано без модели, концом кисти, на мешочном холсте, шероховатом и узловатом, так что вид его ужасно потертый.

Будут говорить, что это слабо, незаконченно. Конечно, я сам себе не судья, но думаю, что это полотно по своему значению не только превосходит все предыдущее, но что я вообще ничего не писал, ни лучшего, ни равноценного. Я вложил в него перед смертью всю свою энергию, такую скорбную страсть среди ужасных обстоятельств, такое ясное, без коррективов, видение, что исчезли все следы скороспелости и возникла сама жизнь. От него не отдает ни моделью, ни ремеслом, ни ложными правилами; я всегда был от них свободен, но иногда чувствовал все же перед ними страх.

Это полотно в 4,50 на 1,70 метра высоты. Два верхних угла—желтые, даны хромом с надписью в левом и моей подписью в правом углу, подобно фреске, испорченной по углам и вделанной в золотую стену. Внизу направо—заснувший ребенок, далее—три женщины, присевшие на корточки. Две женщины, одетые в пурпур, поверяют друг другу свои размышления. Массивная женщина в свободном и, вопреки перспективе, сидячем положении подымает руки и с удивлением смотрит на первых двух, осмеливающихся размышлять о ее судьбе. Женщина посредине срывает плод. Возле ребенка две кошки, белая коза. Идол с таинственно воздетыми руками, ритмическими движениями, кажется, указывает ввысь. Сидящая женщина как будто внимает идолу, далее—старуха на краю могилы примиряется со смертью, покоряясь своим мыслям, и завершает собою легенду; у ног ее странная белая птица держит в когтях яще-



Гоген. Never more



рицу, которая олицетворяет тщету человеческих слов. Все происходит на берегу ручья под деревом. В глубине море и дальше горы ближайшего острова. Несмотря на переходные тона, пейзаж от края и до края устойчиво синий и зеленый веронезский. На нем все обнаженные тела выделяются яркооранжевым цветом. Что сделали бы ученики Школы изящных искусств, если бы им сказать на римском конкурсе: „Картина, с которой Вы имеете дело, представляет: откуда мы пришли, что мы собой представляем и куда мы идем?" Я окончил философскую работу на тему, подобную евангельской: думаю, что она хороша; если у меня хватит сил сделать копию, я Вам ее пришлю...

Март 1898

Моя большая картина поглотила на некоторое время все мои жизненные силы; я смотрю на нее неустанно и, честное слово, я ею восхищаюсь. Чем больше я смотрю, тем яснее я отдаю себе отчет в громадных математических ошибках, которые я ни за что не исправлю—она останется такой, какова она сейчас, как эскиз, если угодно. Но возникает следующий вопрос, и я останавливаюсь в недоумении. Когда начинается процесс создания картины и когда он кончается? В тот момент, когда возвышенные чувства наши в смятении в глубинах нашего существа, когда они вспыхивают и мысль выходит, как лава из вулкана,—не в этот ли момент внезапно и, если угодно, насильственно происходит рождение произведения искусства, великолепия и блеска сверхчеловеческого? Холодным расчетам разума не было места при его рождении, и кто знает, когда в глубине души зарождается произведение искусства, быть может неосознанное? Замечали ли Вы, что, когда Вы копируете набросок, которым Вы довольны, который был сделан в минуту вдохновения, копия у Вас выходит всегда хуже, в особенности, если Вы исправите пропорцию, устраните ошибки, якобы найденные Вашим разумом. Я знаю, иногда говорят: рука слишком длинна и т. д. Да и нет. Скорее нет, так как если Вы удлиняете, Вы удаляетесь от правдоподобия, чтобы притти к вымыслу, что неплохо; само собой разумеется, необходимо, чтобы все произведение было одухотворено одним стилем, одной волей. Если Бугро сделал бы слишком длинную руку—о, да!—что с ним было бы? Ведь его зрение, его артистическая воля в плену у этой дурацкой точности, которая заковывает нас в цепи материальной действительности.

22 февраля 1899

...Не понимаю, почему мои последние картины пришли в таком плохом состоянии [8]: повидимому, они сильно повреждены при перевозке.

Много красок, говорите Вы, но могу ли я сорить деньгами и тратить много красок? Посмотрите сами, сколько использовано метров толстого холста. Кроме того, пастозная техника очень опасна при спешке; необходимо, в особенности в жарких странах, накладывать краску осторожно и ежедневно, по мере высыхания, если Вы не хотите работать по грязи. И потом я стал бы давать третью часть обычной продукции, примите в соображение цену, по которой она продается. Я думаю, впрочем, что время, с воском за одно, сильно поправит мои полотна. Наконец, во время первого путешествия мои картины были гораздо менее отягчены красками, и я не нахожу, что они от этого хуже.

Май 1899

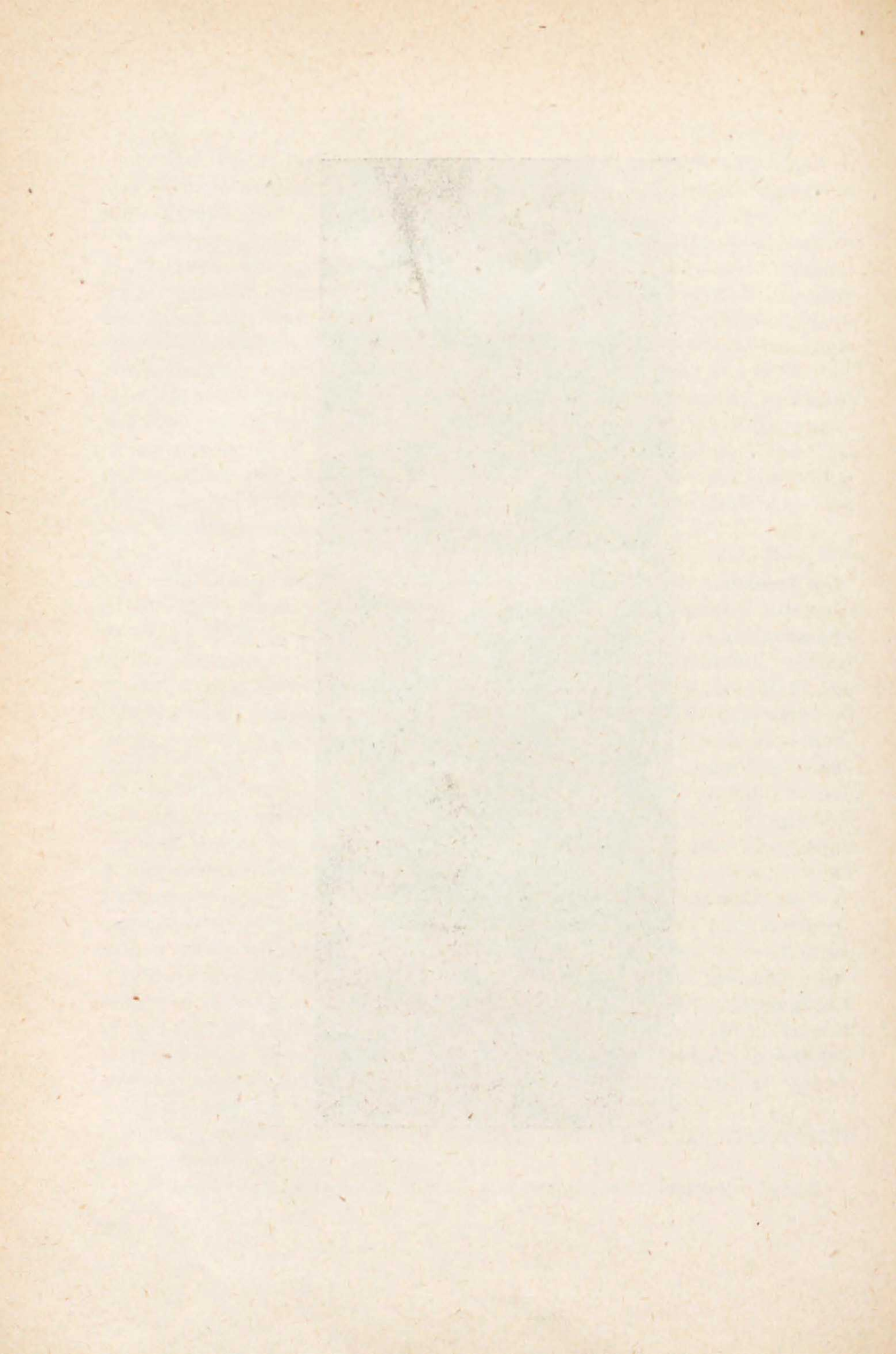
...Вы говорите мне в конце о моей живописи и высказываете откровенно свое мнение, о чем я и просил. По Вашему мнению, я существую и не существую. Я заявил о себе намерениями и обещаниями. Если да, то зачем Вам понадобилось, чтобы факт отделки деталей вновь оживил и даже подчеркнул эти намерения, тем более в большой декоративной картине? В этом случае у Вас получится один или несколько кусков живописи. А разве в этом истинная цель большого полотна? Как раз нашей эпохе свойственен большой недостаток трактовать все полотна как станковую живопись; некоторые, как, например, Густав Моро [9], восполняют недостаток воображения или, если угодно, концепции, отделкой и совершенством техники; тогда, благодаря чрезмерному подчеркиванию деталей, дальнейшие обещания невозможны. Ведь наша природа не выносит абсолютного, разве обещание не влечет за собой тайны? В этом необходимо, чтобы кто-нибудь давал сигналы об опасности. Салоны принесли с собой записанные картины, и по контрасту чувствуешь себя иногда счастливым, когда находишь в музее незаконченное полотно мастера, как например, Коро,—его вещи в особенности—они сделаны эскизной техникой и проникнуты таким очарованием.

Вы говорите: почему я не пишу пастознее, не даю богаче поверхность?

Я не отказываюсь, и иногда у меня бывает большое желание



Гоген. Откуда мы, кто мы, куда идем (1898)



работать именно так, но это становится все менее возможным в виду большого расхода красок; к тому же у меня их почти нет, несмотря на соблюдаемую мной экономию, и я не могу просить у Вас новых, пока не узнаю, когда будет упрочено мое материальное благосостояние. Если Вы отыщете человека, который гарантирует мне 2400 франков ежегодно в течение 5 лет и краски в изобилии, я сделаю все, что от меня захотят, и буду писать пастозно, что потребует в три раза больше времени.

Сейчас я себя спрашиваю, неужели Вы не найдете материал богатым через несколько лет, когда краски достаточно затвердеют, а масло исчезнет? Я припоминаю несколько полотен и среди них морской вид в Бретани, сделанный весьма эскизно; его Ван-Гог продал Манзи. Через несколько лет он стал неузнаваем и очень богат по материалу.

Но Вы не сердитесь на то, что, спросив о Вашем мнении, я его оспариваю: в данном вопросе у меня самого нет определенной точки зрения. Мне главным образом важно знать: на хорошей ли я дороге, прогрессирую ли я и не делаю ли я ошибок в основных вопросах искусства? Ибо вопросы относительно материала, техники выполнения и даже подготовки полотна отходят далеко на задний план. Эти ошибки всегда можно исправить, не так ли?

Между тем исследование сущности искусства—очень деликатная и ужасно трудная задача.

Мне пришлось недолго поправлять молодых художников в ателье на Монпарнасе [10]. Я говорил им: „Моя задача не поправлять у Вас точно руку, если она вышла слишком длинна или коротка (да и кто может это определить?), а указать ошибки художественного чутья, дурного вкуса и т. д. Вы всегда достигнете точности, если ее придерживаетесь; знание ремесла приходит само собой, помимо Вашей воли, по мере упражнения и особенно легко, когда думаешь о другом, а не о ремесле...

Се т.брь 1899

...Я испытал Ваш прием с маслом из клещевины, но не знаю, каковы будут результаты: во всяком случае мне очень трудно писать в пастозной манере: вот уже двенадцать лет, как Вы знаете, я писал на впитывающем холсте и получал по своему желанию любые цвета и притом достаточно устойчивые...

Январь 1900

...Краски Лефрана, которые Вы послали мне в последний раз, отвратительны. Ультрамарины и красные краски загустели, превратившись в липкий желатин; в веронезской зеленой есть белила, так что высыхание проходит очень плохо: на поверхности выступает белый цвет. Если Р. договорится с Вами, вот список всего, что мне нужно (краски должны быть хорошие), посылайте их в два или три приема: 25 тюбиков белил, 10 ультрамарина, 5 прусской синей, 5 кобальта, 5 желтого хрома, 10 желтой охры, 3 кадмия № 2, 4 изумрудно-зеленой, 20 зеленой веронезской хорошего качества, 5 зеленой земли, 5 светлой киновари, 5 охры „ru", 3 темного кадмия, 3 гаранса (только не розового) и 5 кармина.

Если можно, закажите мне натереть 5 тюбиков синей „каретной" и 5 тюбиков сурика (только не оранжевого).

Если можно, купите мне холст 2 метра шириной (толстый и чтобы немного мохнатился—узлы меня не смущают, их можно срезать) и заставьте прогрунтовать его животным клеем, прибавив немного испанских белил, но без „Terre de pipe". Получится очень податливый материал. В противном случае мне понадобится толстый холст, как у Пюви де Шаванна, возможно менее прогрунтованный, но это слишком дорого...

15 февраля 1901

...Осведомили ли Вы Р. относительно употребления воска для моих холстов? Я все боюсь, как бы он не испортил их этим скверным лаком, который так любят продавцы картин и который так посредственен по качеству...

Июнь 1901

...На Маркизских островах[11] легко добывать модели (на Таити становилось все труднее и труднее) и делать открытия в области пейзажа. Словом, природа невиданная и более дикая, и я начну делать хорошие вещи. Здесь воображение мое начало остывать, да и публика слишком привыкла к Таити. Мир так глуп: когда покажешь ему полотна, прельщающие новизной и поражающие, Таити станет понятнее и привлекательнее. После Таити мои бретанские холсты показались розовой водой, а после Маркизских островов таитянские вещи одеколоном.

Что касается клиентов Дега, то, чего доброго, они будут покупать маркизские картины, чтобы пополнить свои коллекции. Может быть, я и неправ; увидим...

Август 1901

...Редону наговорили, что он великий колорист, и этого оказалось достаточным, а он никогда не мог понять искусства цвета. Не иссякло ли его воображение, пущенное во всю на одной ноте? Я всегда говорил (если не говорил, то думал), что художественная природа живописи специфична и что ее нельзя ни приравнивать к иллюстрации литературных образов, ни переводить на язык литературы; вообще в живописи следует искать внушения, а не описания, это относится и к музыке. Меня упрекают иногда в том, что картины мои непонятны. Но дело в том, что в них ищут объяснения сюжета, который в них как раз отсутствует...[12]

Ноябрь 1901

...Я поглощен работой по устройству моего жилища. На это ушло все оборудование моего прежнего хозяйства (на Таити), но зато теперь у меня есть все, о чем смеет мечтать скромный художник.

Обширная мастерская с кроватью в уголке; все под рукой на этажерках; постройка приподнята на два метра от земли; место, где я обедаю, служит одновременно и столярной мастерской и кухней. Гамак для послеобеденного отдыха в тени, освежающий морской бриз, который проникает сквозь листву кокосовых пальм, в 300 метрах подальше. Не без труда я получил в миссии полгектара земли за 700 франков. Дорого, но выбора не было, здесь миссия владеет всем.

Но довольно об этих затруднениях с монахами. Я живу в самом центре местечка, но дом мой издали не виден, до такой степени он зарос деревьями. Продовольственный вопрос не должен внушать Вам опасений; у меня есть сосед американец, чудесный парень; у него очень хорошо поставлен магазин, и я имею все необходимое. Я все более в восторге от своего решения; уверяю Вас, что, с точки зрения живописи, это восхитительно. Модели—чудо... Я уже начал работать, но у меня нет холста, и я с нетерпением жду обещанных Р. год назад холстов, красок и белил...

...Вы знаете, что я думаю относительно всех этих ложных идей о взаимоотношениях литературы символистской и всякой другой с живописью; бесполезно повторяться, так как мы с Вами одного мнения по этому вопросу. Потомство тоже с нами, потому что здоровые произведения устойчивы, кто бы что ни говорил, и все кропотливые изыскания критиков и литераторов

ничего не изменят. Быть может, слишком самонадеянно я хвалю себя за то, что не пустился в эти кривотолки, к чему меня могла бы увлечь льстивая пресса, как она это сделала, например, с Дени и, может быть, также с Редоном. Все эти критики так меня и не поняли. Я улыбаюсь, читая их, и при этом скучаю.

Впрочем, в моем уединении есть чем обновить свои силы. Здесь освобождается чистая поэзия, и этого достаточно для того, чтобы отдаться стремлению к мечте, и писать, чтобы внушить эту поэзию другим...

Из последнего письма Даниэлю де Монфрейду

Мой дорогой Даниэль!

Посылаю Вам 3 картины, которые Вы получите, по всей вероятности, уже после Вашего письма. Будьте добры сказать г-ну М., что дело идет о моем спасении. Если картины ему не подходят, пусть он возьмет у Вас другие или даст мне взаймы 1500 франков со всеми гарантиями, которые он захочет. Причина в том, что я являюсь жертвой страшной западни. После скандальных фактов на Маркизских островах я написал администратору, требуя открытия следствия по этому делу. Я не подумал, что жандармы все за одно, что администратор на стороне губернатора и т. д.; дело в том, что уголовный судья потребовал моего преследования, и что бандит-судья, весь к услугам губернатора и маленького прокурора, которого я оскорбил, присудил меня за частное письмо (в силу закона о прессе от июля 81 года) к 3 месяцам тюрьмы и 1000 франкам штрафа. Я должен ехать апеллировать на Таити. Путешествие, пребывание на Таити и, в особенности, расходы на адвокатов! Во что это мне обойдется? Это—мое разорение и полное разрушение моего здоровья.

Судьбой решено, что всю мою жизнь я обречен падать, подыматься, снова падать и т. д. Вся моя прежняя энергия исчезает с каждым днем.

Действуйте же возможно скорее и скажите г-ну М., что я ему буду очень благодарен.

Всегда сердечно Ваш

Поль Гоген

Вот курьер с почтой: от Вас опять нет ничего. Р. уже в течение трех посылок не пишет мне и не посылает вовсе

денег. В настоящее время он мне должен 1500 франков, плюс плата за картины, которые я ему послал. Таким-то образом я сам должен 1400 франков Коммерческому обществу, как раз в тот момент, когда я намерен у него просить денег, чтобы ехать в Папеете и т. д. Я очень боюсь, что Общество откажет мне, и тогда я буду в ужасном положении. Если он (г-н Р.) умер или обанкротился, Вы были бы извещены, надеюсь. Все эти заботы меня убивают.

П. Гоген

Мысли об искусстве [13]

...Великий Альберт Вольф [14] говорит о Бенаре [15]: „Бенар—последний потомок великих художников, владевших искусством композиции. Он—один из немногих, знающих рисунок и в совершенстве все ремесло". По какому праву этот критик говорит о знании? Знает ли он сам, где начинается и где кончается рисунок? От кого он узнал обо всем этом?

Уметь рисовать—не значит еще рисовать хорошо. Рассмотрим пресловутую науку рисунка. Ведь этой наукой владеют все получившие „Prix de Rome", даже те из них, кто идет в хвосте конкурса; ее легко без усилий постигают в течение нескольких лет все без исключения, изображая пивные, публичные дома и даже библейскую историю, которая еще никого не научила создавать сложные композиции.

Художник, который никогда не умел рисовать, но рисует хорошо,—это Ренуар. Я упоминаю о нем, потому что он выставлялся рядом с Бенаром у Дюран Рюэля (на выставке ориенталистов). У Ренуара все не на месте. Не ищите линии: она не существует. Но, как по волшебству, прекрасная обработка цвета, ласкающее освещение говорят сами за себя.

Рассматривая искусство Писсарро в целом, находишь в нем, несмотря на отдельные его уклоны, не только исключительную артистическую волю, которая никогда себе не изменяет, но также истинно-интуитивное искусство высшей культуры. Как ни удален там, на холме, стог сена, Писсарро сумеет устроить так, чтобы его рассмотреть. Он смотрел на всех, скажете Вы. Почему бы нет? Все его тоже смотрели, но отрекаются от него. Это один из моих учителей, и я от него не отрекаюсь.

Есть еще обстоятельство, имеющее не меньшее значение, чем критика. Это бесконечные поиски родства и отцовства в мире искусства. Разве это не мания, когда ученые начинают

состязаться перед трибуналами за право назвать идею своей? И эта мания сообщается художникам, которые оберегают свою самобытность, как женщины свою красоту. И потом так удобно кричать: „Тартемпион собирает плоды всех моих изысканий. Он обокрал меня. У меня ничего больше нет“.

Нет, тысячу раз нет! Художник не рождается вылитым из одного куска. Много уже, когда он присоединяет новое звено к начатой до него цепи. Идеи так же, как и сны, представляют собой сочетание, более или менее связное, виденных уже вещей или передуманных ранее мыслей. Кто знает, откуда они приходят? Художника расценивают в зависимости от того, как он перелагает на свой язык впечатления природы. Говорят, что в живописи нет ничего от музыки. Но, может быть, между ними есть аналогия...

Жан Долан, влюбленный в искусство и знающий толк в этих вещах, хотя он и не подает об этом вида, кажется, понимает это, когда говорит о „гармониях, которых не объясняет непосредственная близость“.

Будьте уверены, что живопись красками входит в сферу музыки. Сезанн, чтобы привести в пример одного из стариков, кажется мне учеником Цезаря Франка. Он постоянно играет на большом органе, что меня заставляет называть его искусство многоголосным. Художником, пишущим картину, владеет волнение, которое публика воспринять не может. В особенности в бедных тонах отражается тайна. Творческие волнения живописца, скульптора или музыканта совсем другого порядка, чем у писателя,—в зависимости от зрительных и слуховых впечатлений, природы инстинктов художника и его столкновений с материей.

В начале XIX в. искусство уже не прежний язык, отдельный в каждой стране, с воспоминаниями о прекрасных традициях. Это в некотором роде волапюк [15a], образованный по специальным рецептам. Единственный язык, опекаемый патентованными профессорами, удостоверяющий совершенство и отмеченный печатью невероятной посредственности. Этот волапюк еще употребляется и законодательствует. Удобный для посредственностей, он, напротив, доставляет ужасные муки людям гениальным. В числе других Делакруа, который постоянно боролся со Школой изящных искусств и ее направлением. Отсюда этот неизменный приговор, выносимый ею: Делакруа великий колорист, но он не умеет рисовать.

Одновременно с ним Энгр, своевольный и упрямый, хорошо также чувствуя недостаточность подобного языка, просто начал строить для своих целей язык, изящный и логичный, опираясь на греческую традицию и на впечатления природы. Так как в рисунке Энгра линия была всем, то на перемену обратили меньше внимания. Никто вокруг его не понял, даже его ученик Фландрен, который всегда говорил только на волапюке и который из-за этого прослыл мастером, в то время как Энгр был отодвинут на задний план.

Энгр умер и, вероятно, был плохо зарыт, потому что сейчас он стоит во весь рост и уже более не как официальная персона в мире художников, но выделяясь из общих рядов. Он не мог быть художником масс.

Слава богу, есть еще Коро, Домье, Курбэ, Манэ, Дега, Пюви де Шаванн и некоторые другие.

После событий 1870 г., с развитием журнализма, живопись проникается злобой дня, каламбуром и фельетоном. С возникновением фотографии рисунок становится быстрым, легким и точным.

И снова значение Энгра падает.

Итак, говоря обще, вот где находилось искусство в течение этих двадцати пяти лет, не считая некоторых исключений: обширная тюрьма и также обязательный публичный дом.

Короли имеют погребение в Сен-Дени. Художники имеют Люксембург.

Страница истории искусства перевертывается, когда входят в Пантеон. Государство устраивает, бессознательно, конечно, смотр всем официальным знаменитостям перед одним человеком. Орды Атиллы, побежденные и очарованные маленькой Женевьевой, не изображаются в картинах. Дело в том, что сами художники—варвары.

Около 1872 г.[16], думаю, открылась первая выставка маленькой группы, получившей с тех пор название импрессионистов. Пачкуны, разумеется, так как без всяких орденов. Их картины, весьма классические и тем не менее очень простые, казались странными. Неизвестно, почему. Они вызвали неудержимый смех.

Я не собираюсь писать их историю. Она известна всем. Я обращаю только на нее внимание, чтобы констатировать одно из величайших интеллектуальных усилий, когда либо производившихся во Франции, которое было проявлено горсткой

людей, в борьбе со страшным засилием правительства, прессы и золота, опиравшихся только на свои личные способности и таланты.

Но это был лишь артистический триумф одного течения живописи, сделавшегося сейчас более или менее быстро общественным достоянием, эксплоатируемым иностранцами, несколькими коммерсантами и спекулирующими коллекционерами. Но это опять школа (еще одна), которая влечет за собой свойственное всякой школе рабство. Еще одна догма.

Некоторые очень ее любят. Дело в том, что впоследствии неоимпрессионисты испробовали другую догму, может быть, еще более страшную, так как она построена на научных основаниях и приводит прямо к цветной фотографии. Я говорю о догме, а не о художниках неоимпрессионистах—они очень талантливы. Им следовало бы вспомнить, что система не рождает гениев.

Необходимо, наконец, имея в виду произведенные усилия и изыскания, даже и научные, подумать о полном освобождении, выбить стекла, рискуя порезать пальцы, с тем, чтобы следующее поколение, пользуясь в дальнейшем независимостью, освобожденное от всяких пут, могло гениально разрешить проблему.

Я не говорю об окончательном ее разрешении, потому что речь идет о беспредельном развитии искусства, богатого техникой разных направлений, способного передать все волнения природы и человека.

Для этого необходимо отдаться душою и телом борьбе, бороться против всех школ без различия, не занимаясь их огульным поношением, но, с другой стороны, нападать не только на правительство, но и на импрессионистов, неоимпрессионистов, старую и новую публику, не иметь ни жены, ни детей, которые могут от вас отречься. Что для вас значат оскорбления или нищета? Все это относится к поведению человека.

Что касается метода работы, то, если угодно,—это противоречие. Нападать на самые отвлеченные абстракции, делать все, что запрещено, и перестраивать с большим или меньшим успехом, не боясь преувеличений, даже сознательно их допуская. Заново переучиваться и потом, овладев знанием, учиться дальше. Преодолевать всякую робость, какие бы смешные положения отсюда ни возникали.

Художник перед своим станком не должен быть рабом ни прошлого, ни настоящего, ни природы, ни своего окружения. Он сам по себе, еще раз и всегда сам по себе.

Дерзание, о котором я говорю, проявляется вот уже двадцать лет, сначала скрытно, никому неведомое, потом оно, укрепившись, стало развиваться. Пусть каждый приобщится к рождению нового дела. Лиха беда—начало.

Ничто не приходит случайно. Неслучайно в подходящий момент явилась молодежь, поражающая умом, искусством в разнообразных его проявлениях, каждый день, кажется, решающая проблемы, о которых раньше и не помышляли. Это потому, что разрушена Бастилия, всем внушавшая страх. Это потому, что хорошо дышать свежим воздухом.

Из „Записок обо всем“

Форма или рисунок, бесконечно богатые в своем выражении, могут быть переданы полностью и притом с благородной сдержанностью, или исключительно посредством линии, или посредством красочных тонов, моделирующих предмет и, следовательно, передающих цвет. Некогда Рембрандт с присущей ему гениальностью заставил поверить в искусство цвета, в то время как Гольбейн, немец, и Клуэ [17], француз пользовались исключительно линией. В XIX в. является Энгр. Все они одержали победу.

Но почему не присоединить к прекрасной форме другой элемент—цвет, который завершил бы, обогатил и придал бы шедевру еще большее совершенство? Против этого я не возражаю, но я хочу заметить, что в этом смысле это не другой элемент, это то же самое. Вроде цветной скульптуры.

Пусть „Моисей“ Микель-Анджело сделан в одном или в нескольких тонах—форма остается та же. Веласкес, Делакруа, Манэ владели прекрасно искусством цвета, но, еще раз, их шедевры дают только непосредственное ощущение рисунка. Они рисовали цветом. И Делакруа полагал, что сражается за искусство цвета, а на деле, наоборот, работал на благо рисунка. Его литографии и фотографии с его картин передают весь его багаж.

Являются импрессионисты. Они изучали цвет исключительно как декоративный эффект. Но они не были свободны, будучи связаны оковами правдоподобия. Для них не существует пейзажа, вымышленного и созданного из разных кусков. Они наблюдают и видят гармонии, но без определенной цели. Их сооружение

не построено на серьезном основании: оно базируется на материале ощущений, воспринимаемых посредством цвета.

Они не обращаются в таинственную сферу мысли, а ограничиваются тем, что видит их глаз, и отсюда впадают в область научных рассуждений. Это—властители завтрашнего дня, тоже страшные, но в другом роде, чем властители вчерашние. Искусство последних достигло предела, оно дало и еще даст шедевры. А властители завтрашние движутся в зыбкой ладье, плохо слаженной и незаконченной. О каком искусстве они говорят? Их искусство в высшей степени поверхностное, полное кокетства, чисто материальное. Мысль в нем не обитает.

У меня спросят, обладаю ли я техникой? Ее у меня нет. Или, вернее, есть, но очень непостоянная, очень эластичная, зависящая от настроения [18], в котором я поднялся утром, техника, которую я применяю по своему желанию, чтобы выразить свою мысль, не справляясь о сходстве с природой, в высшей степени мнимом. Многие рассчитывают в данный момент сказать все, насколько это позволяют технические средства художника. Ну, а я—я на это не рассчитываю и убежден в противном многочисленными наблюдениями, сделанными и проверенными на практике. Если, по моему мнению, я нашел многое, я должен из этого логически вывести, что остается не меньше найти господам художникам. И они найдут.

Каждый с лорнетом в руке устанавливает правильный тон и быстро накладывает на полотно в заранее подготовленных клетках соответственный цвет, который стоит перед его глазами несколько мгновений, потом смягчает его немного—лучше ошибиться в малом, чем в большом. Ведь все знают, что преувеличение есть преступление. Но кто может подтвердить правильность этих цветов в данный час, в данную минуту, когда никого нет, даже художника, забывшего о пролетевшем мгновении? Все это сочетание правильных цветов не одухотворено жизнью, холодно. Оно нагло и глупо лжет.

Я заметил, что игра светотени никоим образом не дает цветного эквивалента освещения. Богатство гармонии на самом деле исчезает, закованное в стандартную форму.

Но что же будет эквивалентом цвета—освещение? Чистый цвет. И ему нужно все принести в жертву. Ствол дерева изменит свой локальный серо-синий цвет на чисто синий. То же со всеми цветами. Интенсивность цвета на полотне выразит сущность каждого цвета в природе. Например, синее море будет

более интенсивно синим, чем серый ствол дерева, ставший чисто синим, но менее интенсивным. Вот истина лжи.

Цвет сам по себе загадочен в ощущениях, которые он нам доставляет. Всякий раз, когда прибегают к цвету, им можно пользоваться, логически говоря, только символически, не для рисования, а для передачи музыкальных ощущений, которые исходят от цвета в силу его собственной природы, его внутренней силы, таинственной и загадочной...

Модели для нас, художников, только печатные знаки, помогающие нам выразить самих себя...

Произведение искусства для того, кто умеет смотреть,—зеркало, в котором отражается состояние души художника. Когда я смотрю портрет, написанный Веласкесом или Рембрандтом, я мало обращаю внимания на черты изображенного лица, но у меня есть интимное восприятие морального облика самих художников. Веласкесу свойственны царственные черты. Чародей Рембрандт—по преимуществу пророк.

Курбэ прекрасно ответил одной даме, спросившей у него, о чем он думает, когда собирается написать пейзаж: „Я не думаю, сударыня, я волнуюсь".

С мастерами, с ними я беседую охотно. Их пример укрепляет. Соблазняемый грехом, я краснею перед ними.

Я люблю представлять себе, что было бы, если бы Делакруа появился на свет тридцатью годами позже и предпринял с его счастьем и особенно с его гением борьбу, которую осмелился начать я.

Какой ренессанс был бы теперь!

Барон Гро [19], питавший чисто отеческую привязанность к Делакруа, как-то любовался его картиной „Резня в Хиосе", почти оконченной. Очень удивленный одной ошибкой в рисунке, он заметил Делакруа: „Как могли вы наряду с чудесными кусками живописи допустить на лице, данном впрофиль, изображение глаза en face?" „Ах, мне очень не везет,—ответил Делакруа.—Вот уже несколько раз я его исправляю, но все не удается. Попробуйте, может быть у Вас выйдет лучше". И он передал ему палитру. „Честное слово,—воскликнул барон Гро после бесплодных усилий,—вы правы". И он стер то, что им было сделано.

Эта революция в рисунке дала Делакруа ложную репутацию плохого рисовальщика, но хорошего колориста. Между тем он в области цвета не сделал ни шага вперед.

Что сказать о неприятных аспектах, которые дает реальная перспектива? Менее всего, может быть, шокируют эти недостатки в пейзаже, в котором части первого плана могут быть увеличены непомерно, и зритель не будет этим так поражен, как при увеличении человеческих фигур. Исправляйте в картине эту неумолимую перспективу, которая искажает вид предметов благодаря погоне за правильностью рисунка. Ведь это наше воображение создает картину перед лицом природы. Претензия все передавать принижает современное искусство. Целое, потонувши в деталях, исчезает. И следствием этого является скука.

Подобное расположение цветов, света и теней порождает особый порядок впечатлений. Это то, что можно назвать музыкой картины. Прежде чем вы узнаете, каков сюжет картины,—вы в соборе и находитесь на слишком далеком расстоянии от картины, чтобы видеть, что она изображает,—вы часто бываете захвачены как бы волшебным аккордом. В этом заключается истинная причина превосходства живописи над другими видами искусства, ибо это волнение затрагивает самые интимные стороны души. Величие мастеров искусства вовсе не в отсутствии у них ошибок. Их ошибки, или, вернее, их забывчивость, имеют иную природу, чем у заурядных художников. Поэты и критики стремятся всегда в работах великих мастеров приписать совершенству некоторых вторичных свойств то, что на самом деле является следствием этой единственной способности. Они восхваляют рисунок Рафаэля, колорит Рубенса, светотень Рембрандта. Нет, тысячу раз нет, не в этом истина.

Существуют ли рецепты прекрасного? Школы дают рецепты, но они не порождают работ, которые заставляли бы говорить: „Как это прекрасно“.

Я полагаю, что искусство всегда серьезно.

„Поучения Мани“ [20]

Это было в эпоху Тамерлана, думаю, в 10 году до или после Рождества Христова. К чему точность датировки? Часто определенность вредит мечте, обесцвечивает сказку. Там, где восходит солнце, отчего и страна эта называется востоком, в тени благоухающего боскета собралось несколько молодых людей со смуглыми лицами, но вопреки обычаям воинской толпы—с длинными волосами—верным признаком будущей профессии.

Они слушали, не знаю, почтительно ли, великого учителя Мани-Вени, Зунбул-Зади, художника, дававшего наставления. Если вам интересно знать, о чем говорил мастер варварских времен, послушайте. Он говорил:

„Употребляйте всегда краски одного и того же химического состава. Лучшая основа—индиго. Оно желтеет, будучи пропитано азотной кислотой, и краснеет от уксуса. У москательщика всегда найдется индиго. Держитесь этих трех цветов.

Запасшись терпением, вы сумеете составить таким путем все оттенки.

Пусть тон бумаги просветляет цвета и дает белый, но не оставляйте его никогда абсолютно чистым. Белье и тело можно рисовать, только овладев тайнами искусства. Кто вам сказал, что тело передается светлой киноварью и что белье оттеняется серым цветом? Поместите кочан капусты или букет роз на фоне материи и вы увидите, окрасится ли она в серый тон.

Отбросьте черный цвет и эту смесь белого и черного, что называют серым цветом. Ничто не черно, ничто не серо. То, что кажется серым, на деле есть сочетание светлых оттенков, воспринимаемых лишь искушенным глазом.

Художник не ставит себе задачей, как каменщик, построить дом с компасом в руке по плану, доставленному архитектором. Молодым людям хорошо иметь модель, но пусть они во время работы накинут на нее занавес.

Писать лучше всего на память. Тогда ваше произведение будет действительно принадлежать вам, ваши ощущения, ваши ум и душа оживут тогда в глазах знатока искусств.

Кто сказал вам, что следует искать цветовых контрастов?

Различить в букете роз оттенок каждой—что может быть для художника приятнее? Ведь два похожих цветка никогда не подойдут лепесток к лепестку.

Ищите гармонию, а не контраст, примирение, а не распрю.

Невежество приписывает каждому предмету определенный и устойчивый цвет. Я уже говорил вам об этом, берегитесь этого подводного камня.

Попробуйте нарисовать два предмета рядом или один в тени другого, или поместите его на фоне предметов того же самого или другого цвета. Тогда вы понравитесь вашим разнообразием и вашей собственной правдой.

Переходите от светлого к темному, а не наоборот—от темного к светлому. Работа ваша никогда не будет слишком светлой.

Глаз стремится насладиться вашей работой: так дайте ему удовольствие, а не печаль.

Живописец вывесок копирует обычно чужие работы. Если вы воспроизводите то, что сделано другим, вы остаетесь беспомощным пачкуном. Вы притупляете вашу впечатлительность и задерживаете развитие колорита.

Пусть все у вас дышит душевным миром и спокойствием. Поэтому избегайте придавать позе движение. Каждый из ваших персонажей должен быть статичен.

Когда Умра изобразил казнь Окраи, он не представил палача заносящим саблю для удара, хана с жестом угрозы, а мать осужденного извивающейся в конвульсиях. Султан сидит на троне, храня на челе своем складку гнева. Палач, стоя, смотрит на Окраи, как на жертву, внушающую ему сострадание. А безнадежная скорбь матери, прислонившейся к позорному столбу, свидетельствует о полном упадке сил и изнеможении тела. Поэтому можно провести без утомления целый час перед этой картиной, которой придает еще более трагичности разлитое в ней спокойствие. А в первом случае уже по прошествии одной минуты вы не смогли бы оставаться в том же положении и не удержали бы улыбки презрения.

Работайте над силуэтом каждого предмета. Чистота контура есть удел твердой руки, неиспорченной колебаниями воли.

Зачем старательно прикрашивать и делать это с умыслом? Тогда исчезает правда, аромат каждого лица, цветка, человека, дерева. Все стирается внешней красивостью, которая возбуждает отвращение в сердце знатока. Это не значит, что следует изгонять привлекательные сюжеты. Лучше изображать предметы так, как вы их видите, чем придавать вашим краскам и рисунку ту или другую форму, согласно теории, заранее созданной в вашей голове“.

В боскете послышался ропот. Если бы не вмешался ветер, можно было бы услышать оскорбительные слова: „Натуралист! Академист!“ Но их отнес ветер.

Мани же нахмурил брови, назвал своих учеников анархистами и продолжал:

„Не спешите кончать. Первое впечатление недостаточно длительно, чтобы поиски бесконечных деталей не вредили первоначальному наброску. Тогда вы охлаждаете лаву и кипящую кровь отливаете в камень. Если даже выйдет рубин, отбросьте его подальше.

Я не скажу вам, какую кисть вы должны предпочесть, на какой бумаге работать и какой ориентации держаться. Об этих вещах спрашивают длинноволосые и недалекого ума молодые девицы, которые низводят наше искусство до уровня вышивания туфель или приготовления питательных пирожков".

Мани важно удалился. А молодежь весело разлетелась. Все это происходило в 10 году [21].

Кило зеленой краски дает более интенсивный тон, чем полкило. Тебе следует немного подумать, юный художник, над предполагаемой очевидной истиной. Ты, может быть, поймешь, почему на картине ствол дерева должен быть более синим, чем в действительности...

„Рождение картины" [22]

„Манао тупапау" — „Дух мертвых бодрствует"

Молодая канакская девушка лежит на животе, открывая одну сторону лица, искаженного испугом. Она отдыхает на ложе, убранном синим „парео" и желтой простынею, написанной светлым хромом. Фиолетово-пурпуровый фон усеян цветами, похожими на электрические искры, несколько странная фигура стоит у ложа.

Я был увлечен формой и движением; рисуя их, я не имел никакой другой заботы, как дать обнаженное тело. Это не более, как этюд обнаженного тела, немного нескромный, и тем не менее я хотел создать из него целомудренную картину, передающую дух канакского народа, его характер и традиции.

Канак в своей жизни интимно связан с „парео"; я им воспользовался как покрывалом постели. Простыня из материи древесной коры должна быть желтой, потому что этот цвет возбуждает в зрителе предчувствие чего-то неожиданного, потому что он создает впечатление света лампы, что избавляет меня от необходимости вводить настоящую лампу. Мне нужен фон, несколько пугающий. Фиолетовый цвет вполне подходит. Вот музыкальная сторона картины, данная в повышенных тонах.

В этом несколько смелом положении что может делать юная канакская девушка, обнаженная, в постели? Готовиться к любви? Это вполне в ее характере, но это нескромно, и я этого не хочу. Спать? Любовное действие, значит, закончено, что опять-таки нескромно. Я вижу только страх. Но какой

вид страха? Конечно, не страх Сусанны, застигнутой старцами. Его не существует в Океании.

„Тупапау“ (дух мертвых) для этого предназначен. Канакам он внушает непрестанный страх. Ночью они всегда зажигают огонь. Никто не ходит по улицам, когда нет луны; если же есть фонарь, они выходят группами.

Напав на мысль о „Тупапау“, я всецело отдаюсь ему и делаю из него основной мотив картины. Мотив обнаженного тела отходит на второй план.

Что за привидение может явиться канакской девушке? Она не знает театра, не читает романов и, когда она думает о мертвеце, она в силу необходимости думает о ком-нибудь, ею уже виденном. Мое привидение может быть только маленькой старушкой. Ее рука вытянута как бы для того, чтобы схватить добычу.

Декоративное чувство побудило меня усеять фон цветами. Это цветы „тупапау“, они светятся—знак, что привидение интересуется вами. Таитянские верования.

Название „Манао тупапау“ имеет два значения: „она думает о привидении“ или „привидение думает о ней“.

Подытожим. Сторона музыкальная: горизонтальные волнистые линии, сочетания оранжевого с синим, соединенные с их производными, желтыми и фиолетовыми оттенками и освещенные зеленоватыми искрами. Сторона литературная. Душа живой женщины, тяготеющая к духу мертвых. Ночь и день.

Очерк происхождения картины написан для тех, кто постоянно хочет знать „почему“ и „потому что“.

А иначе это просто океанийский этюд обнаженного тела.

МОРИС ДЕНИ

род. 1870

МОРИС ДЕНИ

Морис Дени является главным представителем реакционных, ориентирующихся на „традицию“ течений французского искусства. Впрочем, с самого начала следует подчеркнуть эклектизм Дени, стремящегося сочетать элементы „классического“ искусства с приемами и техникой современной живописи.

Морис Дени род. в 1870 г. в Гранвилле; художественное образование получил в академии Жюльяна (по классу Лефебра), затем в Школе изящных искусств. Еще будучи в Школе изящных искусств, Дени попадает под влияние идей Гогена, знакомится с ним лично через своего товарища по школе Серюзье. Морис Дени образует группу „неотрадиционалистов“ или, как их в то время чаще называли, „символистов“. Работы Мориса Дени 90-х годов находятся под сильным влиянием Гогена—в них ясно выявлена тенденция к упрощению, линейности, декоративности. Вскоре к влиянию Гогена

присоединяется воздействие дивизионизма Сера; краски Дени светлеют, он усваивает теорию дополнительных цветов, применяет технику разделения тонов (1891—1895); несколько позднее, после путешествия в Италию (1898), Дени увлекается старым итальянским искусством (Джотто, фра Беато Анжелико). Влечение художника к декоративной живописи проявилось с 90-х годов; Дени выполняет ряд крупных декоративных работ—„Весна“ в доме г-жи Шоссон в Париже, „Любовь женщины“ у Кесслера в Веймаре, „Легенда св. Губерта“ в отеле Кошена в Париже. Среди этих декоративных работ следует отметить как особо характерные для Мориса Дени работы в капелле Сен-Круа в Везине (Vesinet), исполненные в 1899—1903 гг.; более поздние из этих церковных росписей выполнены в технике фрески. Вместе с тем и в одновременных станковых работах Мориса Дени весьма ярко проявляется наряду с сюжетами из античной мифологии религиозная тематика („Посещение“, „Странники Эммауса“ и позднейшие—„Поклонение волхвов“, „Снятие с креста“, „Христос и дети“, „Призвание апостолов“ и т. д.). В начале XX века тридцатилетний М. Дени—уже вполне сложившийся художник, незнающий в дальнейшем крупных перемен. До войны, помимо многочисленных станковых картин, Дени исполнил ряд крупных декоративных работ; уже самый объем выполненного художником цикла произведений свидетельствует о выработанном им шаблонном, установившемся подходе к темам; таковы, действительно, серии декоративных панно—„Вечное лето“ (1903) в Висбадене, „Латинская земля“ (1907) в доме Руше в Париже, „Вечная весна“ (1908) для Габриеля Тома в Париже, „История

Психеи“ (1908—1909) для дома Морозова в Москве, „Флорентинские вечера“ (1910), „Ангелы“ (1911), „Золотой век“ (1912); самой значительной по масштабам работой М. Дени до войны была роспись плафона для построенного в 1913 г. театра Елисейских полей в Париже, для которого Морис Дени создал также скульптурный фриз, расположенный над аркой сцены. После войны, в связи с ростом реакции, усилением религиозной пропаганды, начинается усиленнное строительство церквей, к декорации которых, естественно, привлекается Морис Дени, известный как усердный католик и теоретик религиозного искусства. Отметим работы Мориса Дени в капелле в С.-Жермене, в церкви св. Павла в Женеве; в послевоенные годы выполнена также роспись в Малом выставочном дворце в Париже.

Декоративные тенденции, сказавшиеся в живописи Дени, проявились, вместе с тем, и в чисто декоративных работах мастера: эскизах для ковров, картонах для витражей, для мозаики, росписи майолики, книжной графике, иллюстрации (рисунки к „Fioretti“ Франциска Ассизского, к „Религиозной истории Франции“ (1921) и т. д.

Эклектичное, поверхностное, холодное, лишенное темперамента творчество Мориса Дени оказалось как раз по духу кругу его заказчиков, представителей дворянства и финансовой аристократии. Условная, слащавая гамма его красок, с их характерными меловыми оттенками розовых, фиолетовых, голубых, светлозеленых тонов (что заставило Густава Коко прозвать однажды колорит Дени „розовой экземой“), закругленность его вялой линии, поверхностная уравновешенность композиционных схем рассудочно использованы к созданию „боль-

шого“ стиля; стиль Мориса Дени—вариант того же стиля „модерн“, с его линеарностью, манерностью, которые сказались и в картинах Гогена.

Искусство Дени и связанной с ним группы художников любопытно, как раннее проявление тех тенденций к новому классицизму, которые нашли свое полное выражение и расцвет в послевоенном буржуазном искусстве (неоклассицизм Северини, Кирико, Казорати, Оппи и др.).

Морис Дени активно агитирует за господство католицизма, за усиление роли и значения религии; он стремится подчинить искусство интересам церкви, сделать из него „служанку религии“. В послевоенную эпоху, в своих многочисленных речах, статьях выступает он с призывом постройки новых церквей, восстановления разрушенных. „Никогда не имели мы более прекрасного и трагического случая проявить жизненность католицизма и французского гения. Использование победы—это для нас обязанность построить вновь наши церкви, украсить их не по-старинке, но с нашими средствами, с нашей сегодняшней чувствительностью, не с нашей эрудицией, но с нашей набожностью в сердце. Наши внуки, восхищенные славою наших героев, не должны краснеть позднее за наш век. И если кто-нибудь из них перед памятниками нашего времени поставит вопрос: что это за стиль?—пусть ему ответят с гордостью: это стиль победы“ (из статьи „Nouvelles directions de l’art chretien“).

Морис Дени, цитируя слова, что „не вливают новое вино в старые меха“, требует нахождения новых, самобытных форм религиозного искусства. Он выступает с проектом создания школы религиозного искусства: „Есть лишь одно средство, это

создание „школы“—группы мастерских, руководимых художниками, где работа была бы коллективной, где различные дисциплины (живопись, скульптура, декорация, ювелирное дело, витражное мастерство и т. д.) развивались бы вокруг доктрины, одновременно традиционной и живой“ (из статьи „Décadance ou renaissance de l'art sacré“).

Говоря о художественном методе современного религиозного искусства и об использовании традиции, Дени пишет: „Я изгоняю академизм, так как он чувство приносит в жертву условности и искусственности, потому что он театрален и пуст... Я изгоняю янсенизм *, так как это смерть искусства, холод и скука... Я изгоняю реализм.., потому что это—проза, а я хочу „музыки прежде всего“ и поэзии. Что касается всего прочего, то вся традиция католичества,—что я говорю,—вся религиозная традиция человечества предлагает нам образцы: буддийское искусство, египтяне, метопы Селинунта, Зурбаран, Ле Сюер. Но мое предпочтение я отдам XIII в. французского искусства и итальянским примитивам... Нашим великим мастером будет фра Анжелико... Наконец, я буду проповедывать красоту. Красота—атрибут божества. Красота природы—доказательство бога и т. д.“ Таковы установки, таков стиль Дени. Отсюда тот акцент, который делает Морис Дени на нахождение новых форм религиозного искусства, которые отвечали бы вкусам и потребностям буржуазного общества XX в.

---

* Янсенизм—движение в католической церкви XVII—XVIII вв., близко стоящее к кальвинизму и протестантизму вообще. Янсенизм был одной из форм протеста части буржуазии против королевского и папского абсолютизма.

Идеи Дени до войны не получили достаточно четкого воплощения в силу того, что империалистическая буржуазия до войны 1914—1917 гг. еще не пришла к четкому осознанию политических форм своей **открытой** диктатуры, используя для прежних целей либерально-„демократические“ методы своего классового господства. Поэтому творчество Дени, не найдя достаточно сложившейся политической почвы для своего укрепления, осталось вялым, эклектичным и слащавым, найдя свою базу в конце концов в интересах духовенства, зажиточных рантье и аристократизирующихся слоев крупного капитала, мечтающих о „твердой власти“.

Морис Дени очень рано выдвинулся и как писатель по вопросам искусства. Еще двадцатилетним юношей стал он помещать свои статьи в „Art et critique“ (с 1888 г.), подписываясь псевдонимом Pierre Louis. Первые из его ранних статей, содержащие, в сущности, изложение эстетических взглядов Гогена, приобрели очень большую известность, в особенности стала популярной его первая сентенция: „Помнить, что картина, прежде чем стать боевой лошадью, обнаженной женщиной или какимнибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке“; мысль, ставшая как бы оправданием исканий плоскостного, условного, декоративного стиля. Однако весьма рано в статьях Мориса Дени стала сказываться и другая, становящаяся превалирующей тенденция— возвращение к классике.

Из статей Мориса Дени, который как художественный критик проявил себя способным к наблюдению и анализу писателем, следует отметить статьи, посвященные Го-

гену и его влиянию на поколение 90-х годов, и статьи, дающие анализ творчества Сезанна. Статьи Мориса Дени собраны в двух сборниках: первый, под названием „Théories“, носит подзаголовок „От символизма и Гогена к новому классическому порядку“. Этот сборник, включающий в себя статьи 1890—1910 гг., появился в свет в 1913 г., в 1920 г. вышло уже 4-е издание.

Второй том носит название „Nouvelles Théories“ и подзаголовок „О современном искусстве и религиозном искусстве“. Он включает в себя статьи 1914—1920 гг. Кроме того, статья о Майоле, напечатанная впервые в журнале „Occident“, ноябрь 1905 г., вышла затем в свет отдельной книжкой в 1925 г. в серии „Cahiers d'aujourd'hui“ с небольшими дополнениями.

Выдержки, которые мы предлагаем вниманию читателя, взяты из первого сборника Мориса Дени, как более интересного и сыгравшего большую роль в формировании эстетических взглядов во Франции в начале XX в. Отрывки эти дают представление о юном Дени, становящемся в позу борьбы с традицией академического натурализма, и об окончательно сформировавшемся Дени, выступающем с апологией классицизма.

Б. Терновец

Отрывки из статьи „Определение неотрадиционализма“ [1]

I

Помнить, что картина, прежде чем быть боевой лошадью, обнаженной женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определенном порядке.

II

Я ищу живописного определения столь простого слова, как „природа“, которое служит ярлыком и резюмирует наиболее общепринятую теорию искусства конца нашего века.

Вероятно, она—сумма зрительных ощущений? Но, не говоря уже о естественных отклонениях современного глаза, кто не знает о влиянии привычек мозга на зрение? Я знал молодых людей, предававшихся утомительной гимнастике зрительных нервов, чтобы увидеть trompe l'oeuil в „Бедном рыбаке“, и они достигали этого, я это знаю. Г-н Синьяк докажет вам с научной точностью, что его цветовые восприятия являются совершенно необходимыми. И г-н Бугро, если его поправки в мастерской искренни, глубоко убежден, что копирует „природу“.

III

Идите в музей и рассмотрите каждое полотно отдельно, изолировав его от других: каждое вам даст если не полную иллюзию, то, по крайней мере, претендующий на верность образ природы. Вы увидите в каждой картине то, что пожелаете.

Но если удастся усилием воли увидеть „природу“ в картинах, верно и обратное положение. У живописцев бывает неотвратимое стремление сводить аспекты, почерпнутые в действительности, к уже виденным в живописи аспектам.

Невозможно определить все, что может видоизменить современное видение, но несомненно, что волнение интеллекта, через которое проходит большая часть молодых художников, не создает еще вполне реальных зрительных аномалий. Видят вполне отчетливо серо-фиолетовые тона, когда долго исследовали, фиолетовые ли они или нет.

Неразумное преклонение перед старинными картинами, где ищут, поскольку надо ими восхищаться, добросовестной передачи „природы“, известным образом изменило глаз мастеров школы.

От преклонения перед современными картинами, которые изучают в том же духе и с предвзятой мыслью, происходят другие отклонения. Разве не видно, что эта непостижимая „природа“ вечно изменяется, что она вовсе не такова в салоне 1890 г., как в салонах 30 лет тому назад, и что существует „природа“ модная—фантазия, меняющаяся, как платье и шляпы?

IV

Таким образом образуется у современного художника путем выбора и синтеза некоторого рода эклектическая и исключительная привычка истолкования зрительных впечатлений, которая становится натуралистическим критерием, существенным

свойством художника, то, что литераторы позднее стали называть темпераментом. Это своего рода галлюцинация, где эстетике нечего делать, так как рассудок подчиняется ей и не контролирует.

V

Когда говорят, что природа прекрасна, прекраснее, чем все картины, предполагая, что остаются в условиях эстетического суждения, хотят сказать, что их впечатления от природы сами по себе лучше, чем впечатления других, и что их надо принять. Но хотят ли сравнивать целостность гипотетическую или мыслимую? Подлинное действие или фиксацию этого действия тем или иным сознанием? Здесь затрагивается большой вопрос о темпераменте: „Искусство—это природа, рассматриваемая сквозь темперамент“[2].

Определение весьма правильное, потому что оно очень смутно и оставляет неясным важный пункт: критерий темпераментов. Живопись г-на Бугро—это природа, рассматриваемая сквозь темперамент. Г-н Рафаэлли[3]—необыкновенный наблюдатель, но думаете ли вы, что он чувствителен к прекрасным формам и прекрасным цветам? Где начинается и где кончается „художнический“ темперамент? Известно лишь, что существует наука, занимающаяся этими вещами: эстетика, которая устанавливается и обосновывается благодаря практическим изысканиям Чарльза Генри, благодаря психологии Спенсеров и Бэнов.

Прежде чем выделить свои чувствования, как таковые, нужно было бы определить их ценность с точки зрения красоты.

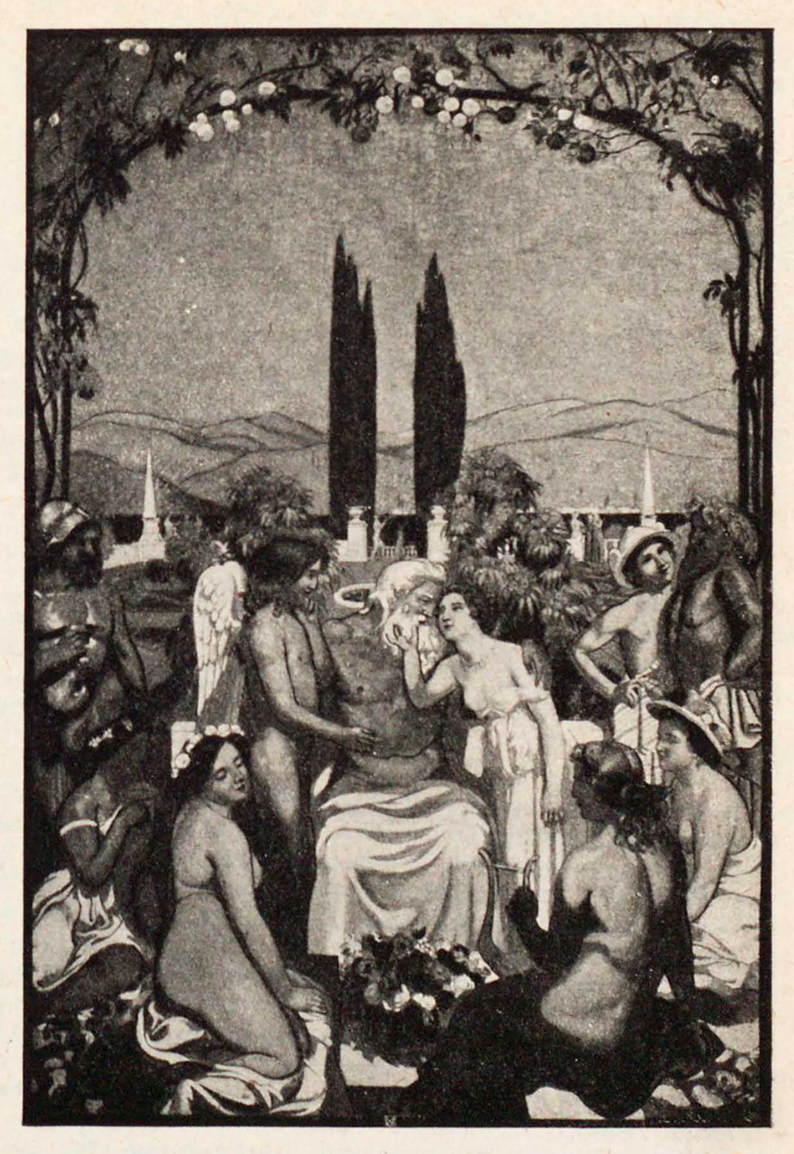
VI

Я не знаю, почему художники так дурно поняли эпитет „натуралистический“, примененный в смысле только философском к ренессансу.

Я признаю, что „Пределла“ Анжелико[4], находящаяся в Лувре, и „Человек в красном“ Гирляндайо[5] и многие другие произведения примитивов напоминают мне с большей точностью „природу“, чем Джорджоне[6], Рафаэль, Винчи. Это другая манера видеть—это фантазия различного типа.

VII

Все меняется в наших чувствованиях—и объект и субъект. Нужно быть очень хорошим учеником, чтобы воспроизводить



Морис Дени. Олимп (из цикла „Амур и Психея“)

два дня под ряд одну и ту же модель. Существуют жизнь, интенсивность окраски, свет, движение, воздух, куча вещей, которых не повторяют. Я подхожу здесь к темам известным, очень верным к тому же и очевидным!

VIII

Я признаю, наконец, что есть много шансов за то, что всеобщее согласие в этом, как и в других неразрешимых вопросах, имеет какую-то ценность, что фотография осведомляет о большей или меньшей реальности формы и что мулаж с натуры также является „природой, насколько возможно".

Но я скажу, однако, об этого рода произведениях и о тех, которые стремятся к ним приблизиться, что они являются „природой". Я назову „природой" trompe l'oeuil (написанное живо, до обмана зрения) толпы, как те виноградинки античного художника, которых клевали птицы, и панорамы г-на Детайля [7], где находишься в сомнении,—эстетическая эмоция!—настоящий ли ящик на первом плане или он написан на полотне.

IX

„Будьте искренни: довольно быть искренним, чтобы писать хорошо. Будьте наивны. Надо писать без размышлений то, что видишь".

Славные непогрешимые штампы строжайшей точности, которые фабриковались в академиях!

X

Те, кто посещал мастерскую Бугро, не получали никакого обучения, кроме как в тот день, когда учитель провозглашал: „Рисунок—это соединение членов и туловища".

В его бедном мозгу зафиксировалась, как необыкновенная и желательная вещь, анатомическая сложность соединения членов и туловища! Простаки те, кто думает, что это похоже на Энгра! Я не удивился бы скрытой мысли, что он превзошел Энгра. В натурализме, конечно, да! Он фотографирует.

Они все таковы, эти маленькие художнички, которые являются мастерами сегодняшнего дня [8]. От романтического жара, от посещения итальянских музеев, от обязательного восхищения мастерами они сохранили неясное воспоминание, делающее раз навсегда невозможным изменение их эстетики, нескольких мотивов мастеров. Делакруа говорил, что он охотно проводил

бы свое время, настраивая себя на базарных перекрестках (как они многочисленны, увы, в наших церквах!). Господин такой-то и такой-то из института занимается расстраиванием полотен ренессанса. И остается еще довольно от великолепия, которое они унижают, чтобы возбудить тупое восхищение толпы, инстинктивно стремящейся к этой красоте.

И вот единственная форма искусства—истинная. Когда устранили ничем не оправдываемые предвзятые мысли и алогичные предрассудки, поле осталось свободным для воображения живописцев, поклонников прекрасной видимости.

Неотрадиционализм не может остановиться на ученой и лихорадочной психологии, на литературных сентиментальностях, называя легендой все вещи, происходящие не из его эмоциональной области.

Он приходит к окончательным синтезам. В красоте произведения содержится все [9].

Отрывок из статьи „Отречение Каррьера“ [10]

Решительно, живопись есть нечто такое, что должно быть превзойдено. В силу того, что слишком многие критики смешивали ее некогда с литературой и обсуждали в картине только намерения написанного сюжета или большее или меньшее сходство написанного предмета с изображаемым предметом, сейчас восстали (и с полным основанием!) против литературной живописи, против натуралистической нелепости. Недостает того, чтобы стали превозносить единственно только материальные качества произведения искусства и презирать качества человека, который пользовался им, чтобы выразить самого себя. Художник сам для себя является подлинным сюжетом. Ограничить искусство передачей впечатления момента—это является под видом искренности формой отречения от самого себя, столь же несносной, как и та, которая состоит в холодном рассказывании анекдота или в пересказывании литературного сюжета. Но искать в живописи только чувственного удовольствия для глаза,—как это все больше и больше стараются признавать ее только как декоративную—это значит игнорировать участие, которое принимает в эстетическом удовлетворении человеческая душа, это значит иметь первобытную психологию, подчинить одну из самых сложных операций духа неточным ка-

тегориям. Разве важно—заключается ли в произведении искусства действительность или фантазия, есть ли литературный сюжет или сюжет отсутствует, если я не нахожу в нем живой человеческой эмоции? Существует слишком много картин, в которых нет души. Из желания выказать себя самобытными, оригинальными, свободными от всякого влияния, молодые художники начинают гордиться малейшими особенностями своей импровизированной техники. Их самолюбие состоит в том, чтобы быть только живописцем и быть обязанным своему превосходству только ухищрениям живописи, которых они, по их мнению, достигли. Это то, что Реми де Гурмон [11] называет суеверием таланта. Отсутствие всякой традиционной техники, всякого достигаемого обучением мастерства соответствует у молодых художников своего рода анархической виртуозности, которая разрушает, желая ее подчеркнуть, свежесть индивидуальной экспрессии.

Это хорошо видно на выставке „Независимых". Полотна с анекдотическими или литературными сюжетами у них редки, но изобилуют теоретические и технические искания: стремление к чистой живописи у них значительно и замечательным образом варьируется. Можно ли сказать, что результаты были хороши? Недостаточно желать быть только живописцем, чтобы быть им в полной мере [12].

„О классическом искусстве" [13]

То, что доминирует в понятии классического искусства,—это идея синтеза. Не бывает классического, которое не было бы экономным в своих средствах, которое не подчиняло бы все очарование деталей красоте целого, которое не достигало бы величия путем сжатости выражения.

Но классическое искусство заключает в себе также веру в необходимые отношения, в математические пропорции, в норму красоты как в сюжете произведения искусства (человеческий канон), так и в соотношениях частей самого произведения (законы композиции). Оно устанавливает также надлежащее равновесие между природой и стилем, между экспрессией и гармонией.

Классик синтезирует, стилизует или, если угодно, изобретает красоту не только тогда, когда он ваяет или пишет картину, но и когда он смотрит, когда он наблюдает природу. Всякий пред-

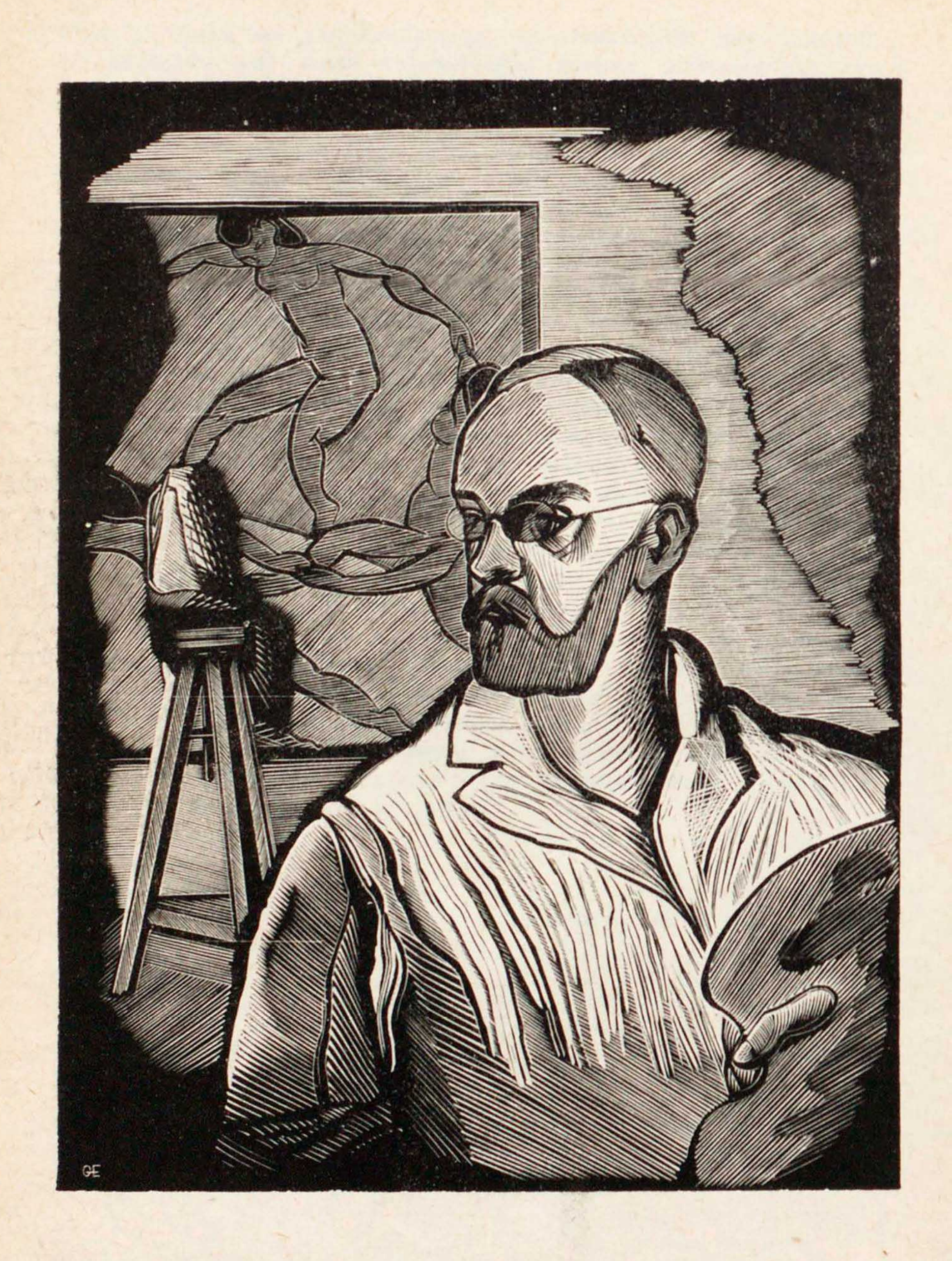
мет, который он рассматривает, он воссоздает, как таковой, он передает ему свою собственную логику, видоизменяя его сообразно собственному гению. И, например, греческий скульптор школы Фидия не уклоняется от моделировки: упрощая, он ничего не выбрасывает, но таковы математические законы, которым он подчиняет каждую деталь, что эти детали теряются все в высшей гармонии; тело, которое его искусство создает, объективно со стороны истинного представления, однако мысль человеческая его построила, у него есть стиль. Таким образом, элементы, заимствованные от природы, классик делает не только элементами предмета искусства, как восточник, романтик или импрессионист, но также элементами природы самой по себе, идеальной, рациональной и созданной по его подобию.

У классика есть вкус к красоте объективной. Он хочет разума повсюду и повсюду правдоподобен. У него великие идеи, сильные впечатления, он выделяет идеальную красоту предметов, но чувство общего, которое ему присуще, усугубляется счастливым образом чувством возможного. Подчиняя природу правилам своего духа, он не желает делать над ней насилия, он не создает чудовищ: его изобретения сильны и гармоничны, как естественные предметы.

И вот кажется, что именно египтяне и греки V в. создали наиболее всеобщие типы красоты, узнали лучшие пропорции, ввели больше жизни и действительности в чисто архитектоническое понимание человеческого тела. Не этим ли также восхищаемся мы в другие эпохи у мастеров скульптуры и живописи бассейна Средиземного моря, у мозаичистов Рима и Равенны, у джоттистов, у Рафаэля?

АНРИ МАТИСС

род. 1869



АНРИ МАТИСС

Наряду с Пикассо никто не играл такой крупной роли в развитии современной французской живописи, как Матисс.

Анри Матисс род. в 1869 г. в Като-Камбрези, небольшом провинциальном городке департамента Севера. После окончания общей школы он изучает право, прерывает занятия, чтобы служить клерком в нотариальной конторе в С.-Кентене. Художественные наклонности юноши сказываются рано, но в С.-Кентене нет художников, и Матисс черпает свои первые познания в области рисунка и красок из руководства к живописи Гупиля; пользуясь его указаниями, он пишет свой первый натюрморт „Книги“ (1890). Приехав в Париж, чтобы продолжать свое изучение права, Матисс поступает, однако, в 1892 г. в Школу изящных искусств и окончательно расстается с юриспруденцией; он становится учеником Гюстава Моро, встре-

чается в мастерской последнего с Руо, Марке, Мангеном и Камоэном. Гюстав Моро, автор многочисленных библейских и мифологических композиций, где поэтический вымысел облекается в изощренные фантастико-археологические одежды, вовсе не склонен навязывать ученикам своеобразную систему своего искусства; Моро предлагает учиться у натуры и у старых мастеров, предоставляя полнейшую свободу развитию индивидуального дарования каждого; Гюстав Моро стремится внушить ученикам любовь в искусству, к живописной технике, передать им известную сумму живописного мастерства; со своими учениками Г. Моро часто посещает Лувр, анализирует приемы старых мастеров. И здесь он точно так же не навязывает своих предпочтений и, рекомендуя делать копии старых мастеров, предоставляет ученикам право выбора; он дает лишь совет, не ограничиваясь какой-нибудь отдельной школой, делать копии с произведений самых различных направлений. Действительно, мы видим, что Матисс выполняет в 1894 г. ряд копий с Пуссена, Карраччи, Рафаэля, Рюисдаля, Ван-дер-Вейдена, Шардена и др. мастеров. Большинство этих копий отличается чрезвычайной близостью к оригиналам и приобретается государством для провинциальных музеев. Наряду с этими копиями, которые Матисс делает отчасти для заработка, отчасти для повышения своего живописного мастерства, Матисс пишет этюды с натуры, главным образом натюрморты. Он дебютирует в салоне Национального общества искусств (в 1894 и в 1896 гг.), выставляя 11 натюрмортов, написанных в духе старых голландских мастеров. Это первое выступление художника сопровождается большим успе-

хом: один из натюрмортов приобретается государством, молодой художник избирается членом Салона. Но этот первый успех не только не кружит головы Матиссу, но вызывает известную реакцию; он стремится создать произведения более ответственные, где его индивидуальность была бы сильнее выявлена; по совету Моро, он пишет большую композицию „Дессерт“ (1897 г., см. воспроизведение). Новизна и свежесть манеры, явный отказ от „подделки“ под старых мастеров приводят к быстрому охлаждению недавних поклонников Матисса и к разрыву его с официальными кругами. Матисс вступает в полосу исканий, кризиса; работы, исполненные им в 1896—1898 гг. в Бретани, Корсике, Тулузе,— этюды и натюрморты—показывают, что путь еще не ясен самому художнику; наряду с рецидивами „музейной“ манеры все яснее сказывается влияние импрессионистов, Сезанна. Матисс пишет теперь жирным мазком, наращивает краску, звучность которой усиливается. В 1898 г. в течение нескольких месяцев Матисс посещает свободную академию Каррьера, сближается там с Дереном, Пюи и Лапрадом. После закрытия академии Каррьера молодые художники снимают „артелью“ мастерскую для работы с обнаженной натуры. Матисс пишет большими пятнами краски, повышая тона; известные моменты „фовизма“ уже налицо, в особенности в таких работах, как „Мастерская“ 1899 г. Матисс занимается также скульптурой, цель здесь—приработок, с другой стороны—желание добиться более ясной концепции формы. В 1901 г. Матисс порывает с „Национальным салоном“ и переходит к „Независимым“. Этот внешний факт указывает на усиление тревоги, кризиса; Матисс выбирает

путь исканий, он все решительнее ставит проблему организации колористических впечатлений; в 1904 г. его палитра обнаруживает новое просветление в пейзажах, привезенных им из С.-Тропеца; Матисс, неудовлетворенный манерой импрессионистов, которая кажется ему случайной и приблизительной, применяет приемы пуантеллизма вслед за Синьяком и Кроссом; однако. сравнивая работы Матисса, выполненные в этой манере, с работами неоимпрессионистов (пуантеллистов), отмечаешь интенсивную цветовую гамму полотен Матисса, своим звучанием напоминающих скорее эффекты мозаики. Увлечение Матисса неоимпрессионизмом оказывается кратковременным; механистичность приемов, дробность цветовых пятен, растворенность контура, формы—все это не удовлетворяет художника; он переходит к новой манере—к живописи большими удлиненными мазками чистой краски, наложенной плоскостно, с оставлением белого, просвечивающего фона. Подобной техникой работают Матисс и Дерен в 1905 г. на юге Франции, в Коллиуре. Работы их этого года, выставленные в отдельном зале „Осеннего салона“ вместе с работами Руо, Вламинка, Пюи и Мангена, вызывают возбуждение художественных кругов, окрестивших новое течение кличкою „Fauves“—„диких“ (подхваченный возглас критика Вокселля). „Вождем“ диких единодушно признается Матисс.

Матисс идет теперь к новому пониманию задач искусства; не столько передача природы, сколько передача своих эмоций, не мир объемных форм, а цвет, его чистота и интенсивность—вот задачи живописи. Цветом должен заменить живописец все световые эффекты; стихия цвета приобретает самостоятельное значение, становится

самодовлеющей: Матисс отказывается от передачи объемности формы и трехмерности пространственных отношений. Он смело развивает положения, намеченные Гогеном. Воздействие Сезанна менее конкретно: от него воспринял Матисс свое понимание картины, как некоего закономерного построения, где властвуют большие отношения („grands rapports“) и где любая деталь подчиняется закону целого.

В 1906 г. Матисс пишет свое первое большое панно „Радость жизни“, находящееся ныне в Музее-институте Барнес в Филадельфии. Полотно это, указывая на еще не вполне изжитые отзвуки Гогена и Редона, означает определенную веху в творчестве художника. Период 1905—1910 гг.—эпоха быстрого роста известности Матисса; он—наиболее заметная фигура в движении „диких“; Матисса приглашают преподавать в „свободную мастерскую“; число учеников, среди которых много молодежи иностранцев—немцев, русских, скандинавцев,—доходит до 70 человек; имя Матисса пользуется среди них громадным влиянием; однако большинство, вместо того чтобы понять „эстетику“ Матисса, принципы его отношения к природе, стремится перенять лишь „трюки“, внешние приемы. Подобное отношение разочаровывает Матисса, школа начинает его тяготить, он закрывает ее (1908). Однако преподавательская деятельность дает Матиссу случай систематизировать свои мысли об искусстве, продумать целый ряд основных вопросов, сформулировать свои положения. В результате, когда „La Grande Revue“ обращается к нему с просьбой изложить принципы своего искусства, он отвечает статьей, в которой он формулирует те задачи, которые, по его мнению, должен ставить себе худож-

ник. По своей полноте, по развернутости своей программы, статья не только резюмирует предыдущую практику Матисса, но открывает перспективу его развития; ее положения применимы и к эпохе „диких“ и, в неменьшей мере, к успокоенному, гармонизованному искусству послевоенного Матисса.

Мы не останавливаемся здесь на круге идей, развитых Матиссом в данной статье, полностью включаемой в наш сборник.

За этим „манифестом“ следует творческая практика 1908—1914 гг. Матисс пытается, как он заявляет, создать искусство простое и ясное, правдивое в своей внутренней сущности, выразительное и обобщающее, несущее успокоение и радость. Отказываясь от иллюзорности, он подчиняет рисунок и цвет основным темам композиции; в процессе обобщения Матисс освобождает видимый мир от тяжести объемных измерений. Настаивая на декоративной сущности искусства, он подчеркивает двухмерность картины. Понимание живописи, как декоративной поверхности, несет в себе новое отношение ко всем основным проблемам.

Для выявления цвета Матисс жертвует и точностью рисунка и силой пластической формы. Линия теряет свое самостоятельное бытие, превращается в простую грань между различными пятнами цветов. В преображении Матисса мир является нам роскошным цветовым ковром, причудливо декоративной плоскостью.

Цели подобного искусства ясно сознаются художником; отказываясь от какой-либо сюжетики, от „литературы“, выхолащивая всякое социальное содержание своего искусства, Матисс рассматривает его, как источник наслаждения, успокоения. Он

сравнивает свое искусство с „креслом для отдыха“. Это искусство апеллирует исключительно к нашим чувственным раздражениям, при помощи их пытается создать соответствующую эмоцию в душе зрителя. Подобное отношение к искусству, как источнику наслаждения и отдыха, могло создаться лишь у идеолога класса праздного, обеспеченного, паразитарного, которого вся жизненная обстановка располагает к подобному пониманию искусства.

Не сразу получивший признания буржуазного общества, Матисс долгое время был окружен ореолом „революционера“; а между тем в своем искусстве он только выражал более полно, ясно, современно новые устремления „передовых“ кругов своего класса, которым прискучили старые одежды, старые переживания, которые в век „открытий, изобретений, всяческого технического прогресса“ жаждут получить от искусства, как и от других проявлений жизни, нечто особенное, рафинированное, небывалое. Здесь почва для развития „новаторских“ тенденций в рантьерском искусстве.

Мы стоим перед годами наиболее ярких проявлений таланта Матисса: в 1909 г. он пишет „Красную комнату“ (первоначально выполненная в синей гамме); в 1910 г. знаменитые панно для лестницы б. Щукинского особняка—„Танец“ и „Музыку“; в 1911 г.—„Мастерскую художника“, с ее неожиданно блеклым, утонченным сиреневым колоритом; в 1912 г.—как плод марокканской поездки—„Арабское кафе“. Одновременно Матисс создает десятки натюрмортов, где любимыми мотивами являются персидские ковры, испанские шали, пишет колоритные костюмы марокканцев. Декоративизм Востока близок и понятен ху-

дожнику, использующему в своем искусстве его утонченные колористические гармонии.

Развитие Матисса уводит его все больше от группы „диких“; эта временная группировка, проявившая себя как яркая манифестация противоакадемических сил, теряет свой смысл, поскольку выясняются слишком различные пути ее участников; если Дюфи занимает позиции, близкие к Матиссу, то Брак эволюционирует к кубизму, а Вламинк и Руо представляют экспрессионистические тенденции; все эти течения являются выражением идеологии различных классовых групп. Кризис движения „диких“ был неизбежен.

Впрочем, в своем развитии и Матисс подходит к определенному критическому пункту; серия его больших декоративных панно заканчивается написанными в эпоху войны „Уроком музыки (1916) и „Купающимися девушками“ (1917). Матисс доходит здесь до опасных моментов схематизма и стилизации. Это усматривает, впрочем, и сам художник, отдающий в ближайшие годы свои главные усилия станковой картине. С 1917 г. Матисс поселяется в Ницце, где проводит большую часть года.

Искусство Матисса после войны переживает серьезные изменения. Отметим прежде всего, что в послевоенных картинах Матисса стихия цвета теряет в своей напряженности и яркой декоративности; колорит картин становится вместе с тем более разнообразно нюансированным. Плоскостная манера передачи мира сменяется теперь стремлением передать глубину и объемность; для выявления последней Матисс часто прибегает к оконтуриванию предметов, выделяя их из окружающей среды. Ослабляется и столь ясно выраженный декоративистический стиль Матисса

или, вернее, изменяется его внешнее проявление; методы воздействия теперь иные: широта и свобода его больших полотен сменяются интимностью, камерностью его уменьшившихся в размере картин. Контрастные сопоставления больших цветовых поверхностей („Танец“, „Музыка“) сменяются сложно переплетенной мелодией. Исчезает лаконизм, схематизм его композиций; живопись Матисса, сохраняя свой легкий, бездумный характер, становится изнеженной, эстетизируется.

Можно отметить и новое отношение к сюжетной тематике картины: в сущности, она была раньше глубоко безразличной Матиссу, являясь „предлогом“ для композиции; первое, что требовал от картины Матисс,—гармония, организация ее красочных отношений, сюжет воспринимался им как нечто дополнительное. Теперь мы можем установить иное отношение: у художника появляются любимые темы, любимые мотивы, изображаемые им ради их самих; это серии „одалисок“, сидящих и покоящихся девушек, одетых в фантастичные восточные костюмы, полуодетых и обнаженных. Тема женщины становится доминирующей в послевоенном искусстве Матисса, но эта тема подается в типичной трактовке рантье.

Новые установки искусства Матисса явились результатом изменений в идеологии класса, представителем которого был Матисс; здесь сказались и послевоенное отвращение рантьерства против всякого, хотя бы псевдореволюционного, новаторства и качественные сдвиги, происшедшие в результате расширения состава рантьерства, и дальнейшая деградация класса, погрязающего в чувственном, паразитарном квиетизме.

Искусство Матисса, художника, одаренного редким колористическим даром, сочетающимся со способностью ясной постановки задач и учета средств их разрешения, оказало громадное воздействие на развитие буржуазного искусства Европы. Не только во Франции, но в ряде других стран, в связи с усилением значения рантьерских элементов искусство Матисса, наиболее яркое и последовательное выражение рантьерской идеологии, находит понимание, восторженную оценку и последователей. Являющееся выражением процесса рантьеризации, столь глубоко связанной с империалистической эпохой развития буржуазии, искусство Матисса в свою очередь становится фактором дальнейшего загнивания культуры господствующего класса, потакая характерным для эпохи тенденциям изнеженности, рафинированной чувственности, общественного квиетизма, стимулируя укрепление отношения к искусству, как предмету тонкой игры, средству изысканных наслаждений.

Б. Терновец

„Заметки живописца“ [1]

Художник, обращающийся к публике не затем, чтобы представить ей свои произведения, но для того, чтобы раскрыть ей некоторые из своих взглядов на искусство живописи, подвергает себя многим опасностям.

Прежде всего, зная, что многие склонны считать живопись зависящей от литературы и требовать от нее выражения не общих идей, ей свойственных, но идей специфически литературных, я опасаюсь, что посмотрят с удивлением на художника, рискующего вступить в область писателя; действительно, я в полной мере сознаю, что лучшая демонстрация своего искусства, которую может дать художник, это та, которая вытекает из его работ.

Тем не менее такие художники, как Синьяк[2], Девальер[3], Дени[4], Бланш[5], Герен[6], Бернар[7], писали страницы, которые были приняты журналами. Что касается меня, я попытаюсь изложить только свои чувства и желания живописца, не заботясь о литературной форме.

Вторая опасность, которую я сейчас предвижу,—это то, что я покажусь противоречащим самому себе. Я очень сильно чувствую связь, соединяющую мои последние полотна с ранее написанными. И тем не менее я не мыслю сегодня точно так, как мыслил вчера. Или, лучше сказать, существо моих взглядов не изменилось, но мои взгляды развивались, и мои средства выражения последовали за ними. Я не отказываюсь ни от одного из своих полотен, и нет ни одного, которого бы я не сделал иначе, если бы нужно было написать его вновь. Я стремлюсь все к той же цели, но я выбираю иной путь для ее достижения.

Наконец, если мне придется упоминать имя того или другого художника, то это с целью подчеркнуть, насколько его манера противоположна моей; из этого могут вывести заключение, что я не ценю его произведений. Таким образом, я рискую быть обвиненным в несправедливом отношении к художникам, искания которых я, быть может, понимаю лучше всего и искусством которых я наслаждаюсь во всей полноте, в то время как я привожу их в пример вовсе не для того, чтобы приписать себе какое-либо превосходство над ними, но для того, чтобы на показе того, что сделали они, яснее выявить, что я пытаюсь сделать в свою очередь.

Чего я добиваюсь прежде всего—это выразительности. За мной соглашались признать иногда известное мастерство, заявляя, однако, при этом, что мое честолюбие ограничено и не идет далее удовлетворения чисто зрительного порядка, которое может дать внешность картины. Но мысль художника не должна быть рассматриваема вне его средств; ведь она ценна лишь постольку, поскольку ей служат средства, которые должны быть тем полнее, чем мысль глубже (полнее—не значит сложнее). Я не могу делать различия между чувством, которое я получаю от жизни, и способом его выражения.

Экспрессия заключается для меня не в страсти, которая сверкает на лице или властно выразится в бурном движении; она—во всем распорядке картины: место, которое занимают



Матисс. Десерт (1897)

тела, пустое пространство вокруг них, пропорции—все это имеет свое значение. Композиция—есть искусство размещать декоративным образом различные элементы, которыми располагает художник для выражения своих чувств. В картине каждая часть будет видна и будет играть роль, которая ей предназначена, роль главную или второстепенную. Все, что не имеет пользы для картины, тем самым вредно. Произведение несет гармонию целого: всякая излишняя деталь займет в восприятии зрителя место другой, существенной.

Композиция, которая ищет экспрессии, меняется в соответствии с поверхностью, которую следует покрыть. Если я беру лист бумаги определенного размера, я нанесу на нем рисунок, который будет иметь необходимое отношение к формату листа. Я не повторю этого рисунка на другом листе, пропорции которого будут иными, который будет, например, прямоугольным вместо квадрата. Но я не удовольствовался бы и простым увеличением его, если бы мне пришлось переносить его на лист подобной же формы, но в десять раз большей. Рисунок должен иметь силу экспансии, которая оживляет предметы, его окружающие. Художник, желающий перенести композицию с одного холста на холст большего размера, чтобы сохранить выразительность картины, должен задумать ее заново, изменить ее внешний вид, а не ограничиться разбивкой ее по квадратной сетке.

Можно получить при помощи красок, опираясь на их родство или контрасты, самые пленительные эффекты. Часто, начиная работу, я во время первого сеанса отмечаю впечатления свежие и поверхностные. Еще несколько лет тому назад подобные результаты меня удовлетворяли. Если бы я удовольствовался этим сегодня, когда, как мне думается, я вижу дальше, в моей картине оставалось бы для меня нечто неоформленное: ибо я отметил бы лишь беглые ощущения одного момента, которые полностью меня бы не определяли и которые я бы с трудом узнал на следующий день.

Я стремлюсь достичь того состояния сгущенности впечатлений, которое создает картину. Я мог бы довольствоваться работой, сделанной с первого сеанса, но она наскучила бы мне впоследствии, и я предпочитаю снова работать над ней, чтобы позднее признать в ней представление моего духа. В прежнее время я не оставлял свои полотна висеть на стенах, они мне

напоминали моменты сильного возбуждения, и мне неприятно было их видеть в спокойные минуты. Теперь я пытаюсь придать картинам спокойствие и продолжаю работу до тех пор, пока я этого не достигаю.

Мне нужно написать тело женщины: я придаю ей сначала известную грацию, очарование, но задача в том, чтобы передать нечто большее. Я усиливаю (пластическое) значение этого тела, выискивая его основные линии. При первом взгляде очарование будет менее явственно, но в конце концов его должен будет породить этот новый образ, мною созданный, имеющий более широкий, более полный человеческий смысл. Очарование будет менее заметно, ибо оно не будет служить исчерпывающей характеристикой образа, но оно тем не менее будет существовать, заключенное в общей концепции моего изображения.

Очарование, легкость, свежесть—сколько мимолетных ощущений... У меня холст с легкими тонами, я возобновляю над ним работу. Тона, без сомнения, станут тяжелее. За тоном, который имелся, последует более насыщенный и с успехом заменит первоначальный тон, хотя и будет менее пленять глаз.

Художники импрессионисты, Монэ и, в особенности, Сислей, обладают ощущениями тонкими, но мало разнящимися друг от друга; в результате все их полотна похожи одно на другое. Название импрессионизм превосходно подходит к их манере, так как они передают беглые впечатления. Это название недействительно, однако, для некоторых новых художников, избегающих первого впечатления и смотрящих на него почти как на ложное. Быстрая трактовка пейзажа выхватывает лишь один момент его длительного бытия. Я предпочитаю, добиваясь передачи его характера, скорее рисковать потерять очарование, но добиться большей устойчивости.

Под этой сменою мгновений, которая составляет поверхностное бытие людей и вещей, и которая облекает их изменчивой, быстро исчезающей видимостью, можно искать более подлинного, более существенного характера, и его-то и будет держаться художник, желающий дать действительности более долговечную интерпретацию. Когда мы входим в залы скульптуры XVII и XVIII вв. в Лувре, и когда мы смотрим, например, Пюже [8], мы вынуждены констатировать, что у него экспрессия напряжена и утрирована до такой степени, что внушает беспокойство. Нечто совсем другое мы найдем в Люк-

сембурге [9]: скульпторы изображают свою модель в позах, позволяющих дать самое большое развертывание членов, самое сильное напряжение мышц. Но движение, так понятое, не соответствует ничему в природе: когда мы схватываем движение при помощи моментальной фотографии, полученный образ не напоминает ничего из виденного нами. Движение, схваченное в своем действии, получает для нас смысл лишь тогда, когда мы не изолируем настоящего ощущения от предшествующего и от того, которое за ним последует.

Есть два способа выражать вещи: один—это грубо их показывать, другой—искусственно вызывать их. Удаляясь от дословной передачи движения, приходишь к большей красоте и величию. Взглянем на египетскую статую: она нам покажется неподвижной; но тем не менее мы чувствуем в ней изображение тела, одаренного движением и одушевленного, несмотря на свою скованность. Древние греки тоже покойны: дискобол изображается в момент, когда он собирает свои силы, или, если он находится в положении наиболее напряженном и наиболее преходящем, которое только допускает его движение, скульптор выразит его, по крайней мере, в сокращении, которое восстановит равновесие и пробудит идею длительности.

Само по себе движение неустойчиво и не подходит к чему-нибудь постоянному, как статуя, если только художник не осознал действия в целом, один момент которого он лишь воспроизводит.

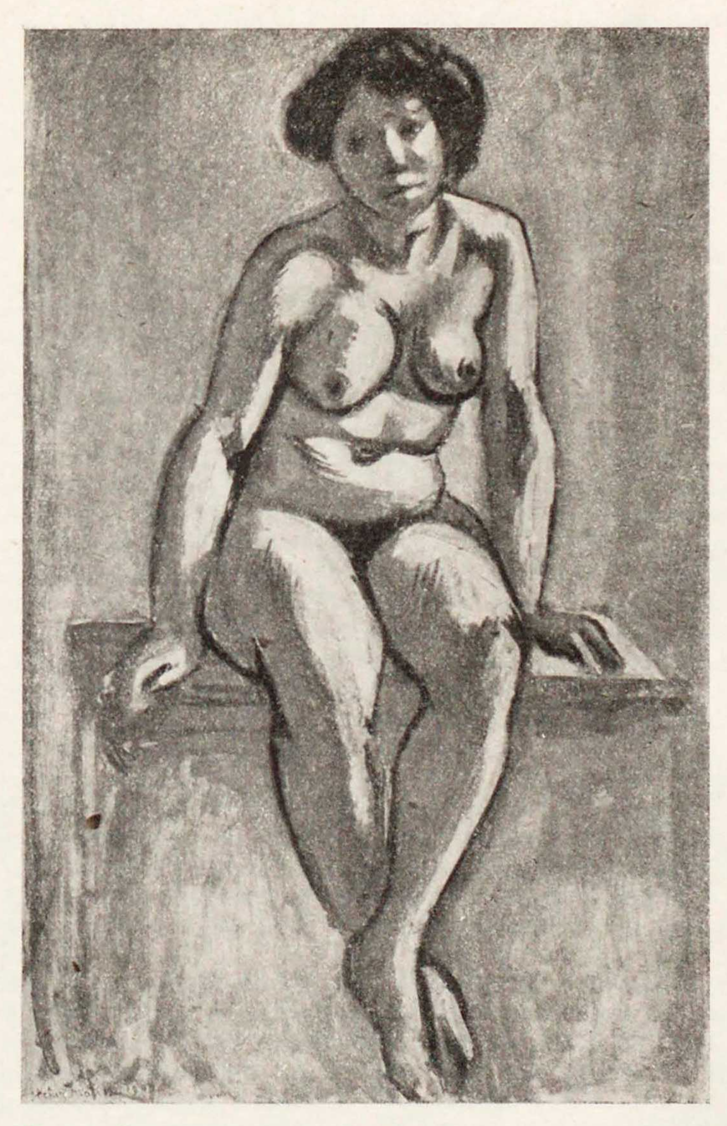
Необходимо, чтобы я точно установил характер предмета или тела, которое я хочу писать. Чтобы этого достигнуть, я изучаю мои средства точным образом; если я отмечаю черной точкой белый лист, то эта точка остается видимой, как бы далеко я ни отодвигал лист: это—ясное письмо. Но наряду с этой точкой я прибавляю другую, потом третью, и вот уже возникает смятение. Чтобы первая точка сохранила свое значение, нужно, чтобы я ее увеличивал по мере того, как я прибавляю другие знаки на бумаге.

Когда на белом холсте я выражаю мои ощущения голубого, зеленого, красного, по мере того как я прибавляю красочные пятна, каждое, из наложенных ранее, теряет в своем значении. Я должен написать интерьер: передо мной шкап, он вызывает во мне ощущение яркокрасного цвета, и я кладу красный тон, который меня удовлетворяет. Устанавливается отношение

между этими красным и белым тонами холста. Если я положу рядом зеленое пятно или передам паркет желтым пятном, то между этими зелеными и желтыми пятнами и белым тоном холста появятся еще отношения, которые меня удовлетворят. Но эти различные тона взаимно ослабляют друг друга. Нужно, чтобы различные знаки, которые я употребляю, были бы уравновешены таким образом, чтобы не уничтожать друг друга. Для этого я должен внести порядок в свои мысли: отношение между тонами установится таким, что оно будет их поддерживать вместо того, чтобы их убивать. Новая комбинация красок последует за первой и передаст полноту моего представления. Я вынужден видоизменять, и потому люди воображают, что моя картина целиком переменилась, когда после ряда последовательных изменений красный тон сменил на ней зеленый тон в качестве доминанта. Я не могу рабски копировать натуру, я вынужден ее интерпретировать и подчинять духу картины. Когда все отношения тонов найдены, то в результате должен получиться живой аккорд тонов, гармония, подобная гармонии музыкальной композиции.

Для меня все заключается в концепции, необходимо поэтому с самого начала иметь ясное представление о целом. Я мог бы назвать одного очень большого скульптора, который дает нам удивительные куски, но для него композиция—это только группировка отдельных кусков, в результате чего получается неясность выражения. Посмотрите, наоборот, на картину Сезанна: на ней все так прекрасно скомбинированно, что, на каком угодно расстоянии и каково бы ни было количество изображаемых персонажей, вы ясно различите тела и поймете, кому из них относится та или иная часть тела. Если в картине много порядка и ясности, это значит, что с самого начала этот порядок и эта ясность существовали в уме художника, или что художник сознавал их необходимость. Члены тела могут перекрещиваться, смешиваться, но каждый из них всегда остается для зрителя связанным с тем же самым телом и участвует в нашем представлении о теле: всякая неясность исчезла.

Основное назначение цвета—служить возможно лучше экспрессии. Я располагаю тона на картине без всякого определенного плана. Если с самого начала, и, быть может, без ведома моего сознания, какой-нибудь тон меня привлечет или остановит, то, по большей части, по окончании картины я уви-



Матисс. Сидящая женщина (1908)

жу, что я его сохранил, в то время как я последовательно изменил и преобразовал все остальные. Экспрессивная сторона цвета воздействует на меня чисто инстинктивным путем. Чтобы передать осенний пейзаж, я не буду вспоминать, какие тона подходят к этому времени года, меня будет вдохновлять лишь ощущение, которое осень во мне возбуждает; ледяная чистота неба едкого голубого цвета также хорошо выразит время года, как и оттенки листвы. Само мое ощущение может меняться: осень может быть мягкой и теплой, как продолжение лета, или же быть свежей, с холодным небом и лимонно-желтыми деревьями, которые создают впечатление холода и возвещают зиму.

Выбор моих красок не покоится ни на какой научной теории: он основан на наблюдении, на чувстве, на опыте моей чувствительности. Вдохновляясь известными страницами Делакруа, такой художник, как Синьяк, будет заниматься дополнительными тонами, и теоретическое знание их натолкнет его на употребление в тех или других случаях той или иной тональности. Что касается меня, то я просто стремлюсь положить цвета, передающие мои ощущения. Есть необходимая пропорция тонов, которая может меня привести к изменению очертания фигуры или к переработке моей композиции. До тех пор, покуда я ее не добился для всех частей (композиции), я ее ищу и продолжаю работать. Затем наступает момент, когда все части нашли свои окончательные отношения, и с этого момента для меня было бы невозможно что-нибудь изменить в моей картине, не переделывая ее целиком.

В действительности, я полагаю, что сама теория дополнительных цветов не имеет абсолютной значимости. Изучая картины художников, чье знание цвета покоится на инстинкте и чувстве, на постоянных аналогиях их ощущений, можно было бы уточнить в некоторых отношениях законы цвета и раздвинуть границы принятой в настоящее время теории цвета.

Что меня интересует более всего—это не натюрморт, не пейзаж, а портрет. Это он позволяет мне выразить, если можно так выразиться, мое религиозное чувство жизни. Я не стремлюсь изобразить детально все черты лица, передать их одну за другой в их анатомической точности. Если передо мной итальянская модель, возбуждающая по первому взгляду представление о чисто животном существовании, я отыскиваю тем не менее и в ней значительные черты, я вскрываю среди линий лица те,

которые передают характер высоты и важность, присущие каждому человеческому существу.

Произведение должно в самом себе нести свое полное значение и внушать его зрителю раньше, чем он узнает самый сюжет произведения. Когда я смотрю на фрески Джотто в Падуе, я не беспокоюсь узнать, какую сцену из жизни Христа я имею перед глазами, но я тотчас же понимаю чувство, которое от них исходит, так как оно—в линиях, в композиции, цвете, и название сможет лишь подтвердить мое впечатление.

То, о чем я мечтаю, это—искусство равновесия, чистоты, спокойствия, без сюжетов, тревожащих и озабочивающих, которое было бы для каждого умственного работника, для делового человека, для писателя, утоляющим и успокаивающим психику средством, чем-то подобным хорошему креслу, в котором он отдыхает от своей физической усталости. Часто спорят о ценности различных приемов, об их отношении к различным темпераментам. Любят проводить различия между художниками, работающими непосредственно с натуры и работающими только по воображению. Что касается меня, я не думаю, что нужно превозносить один из этих методов работы, исключая другой. Бывают случаи, когда оба метода употребляются поочередно одним и тем же лицом: тогда ли, когда художник чувствует потребность в наличии объектов для получения ощущений в целях возбуждения своей творческой деятельности, или когда, наоборот, его ощущения уже устоялись; в обоих случаях он может достичь единства, которое образует картину.

Я думаю, однако, что можно судить о жизненности и силе художника, когда, получая непосредственные впечатления от природы, он бывает способен организовать свои ощущения и даже возвращаться многократно и в различные дни к тому же самому состоянию духа и продлевать свои переживания: подобная власть предполагает человека достаточно господствующего над собой, чтобы возложить на себя самодисциплину.

Самые простые средства те, которые позволяют художнику лучше себя выразить. Если он боится банальности, он не избежит ее, придавая себе странную внешность, впадая в причудливости рисунка или эксцентричности цвета. Его средства должны вытекать с необходимостью из его темперамента. Он должен иметь ту простоту ума, которая позволяет ему думать, что он изобразил лишь то, что видел.

Я люблю эти слова Шардена[10]: „Я кладу краску до тех

пор, пока это не станет похожим“, или слова Сезанна: „Я хочу воспроизвести образ“, или Родена: „Копируйте природу“. Винчи говорил: „Кто умеет копировать—умеет создавать“.

Люди, нарочито стилизующие и намеренно удаляющиеся от природы, попадают мимо истины. В минуты рассуждения художник должен отдавать себе отчет в условности своей картины, но когда он пишет, им должно владеть чувство, что он копирует природу. И даже когда он удаляется от природы, его не должно покидать убеждение, что это делается лишь в целях ее более полной передачи.

Мне, быть может, заметят, что от художника можно было ожидать других взглядов на живопись и что я исходил в конце концов лишь из общих мест. На это я отвечу, что нет новых истин. Роль художника, как и роль ученого, основана на том, чтобы уловить ходячие истины, которые много раз ему повторялись, но которые для него получают новизну и которые он делает своими собственными в тот день, когда он впервые почувствует их глубокий смысл. Если бы авиаторам нужно было излагать свои поиски, объяснять нам, каким образом они могли покинуть землю и броситься в пространство, они дали бы нам просто подтверждение самых элементарных принципов физики, которыми пренебрегли менее счастливые изобретатели.

Художник всегда выигрывает, когда его поучают о нем самом, и я счастлив узнать, в чем заключалась моя слабая сторона. Г-н Пеладан[11] в „Ревю Эбдомадер“ упрекает некоторых художников, в ряды которых, мне кажется, я должен встать, в том, что они называют себя „дикими“[12] и в то же время одеваются, как все, таким образом, что их внешний вид не отличается от внешности заведующих отделениями больших магазинов.

Неужели гений зависит от такой малости? Коль скоро дело идет обо мне, пусть г-н Пеладан уверится: завтра я назовусь „Саром“ и оденусь, как волшебник.

В той же самой статье этот превосходный писатель утверждает, что я не пишу честно; я имел бы право рассердиться, если бы он не позаботился дополнить свою мысль ограничительным определением: „Честно, подразумевая в смысле уважения к идеалу и правилам“. Несчастье лишь в том, что он не говорит нам, где же эти правила? Я очень хотел бы, чтобы они существовали, но если бы было возможно их выучить, сколько великолепных художников мы бы имели!

Правила не существуют вне индивидуальностей: если бы было не так, то любой учитель не уступал бы в гениальности Расину. Каждый из нас способен повторять прекрасные мысли, но весьма немногие из произносящих проникают в их смысл. Я готов признать, что из произведений Рафаэля или Тициана вытекает более полная совокупность правил, чем из произведений Манэ или Ренуара, но правила, которые находишь у Манэ или Ренуара, это именно те, которые соответствовали их природе, и я предпочитаю самую слабую из их картин всем картинам художников, удовольствовавшихся стиранием подписи с „Венеры с собакой“ или „Мадонны со щегленком“. Подобные художники никого не проведут, потому что, плохо ли это или хорошо, мы принадлежим нашему времени и разделяем его мнения, чувства и даже ошибки. Все художники носят печать своей эпохи, но великие художники—это те, которые ею отмечены наиболее глубоко. Эпоху, в которую мы живем, Курбэ представляет лучше, чем Фландрен [13], и Роден лучше, чем Фремье [14]. Хотим мы этого или нет, какую бы настойчивость мы бы ни проявляли, утверждая нашу оторванность от эпохи, между ею и нами устанавливается общность, которой не мог бы избежать и сам г-н Пеладан. Ибо, быть может, как раз его книги возьмут в пример эстетики будущего, когда они задумают доказать, что никто ничего не понимал в наши дни в искусстве Леонардо да-Винчи.

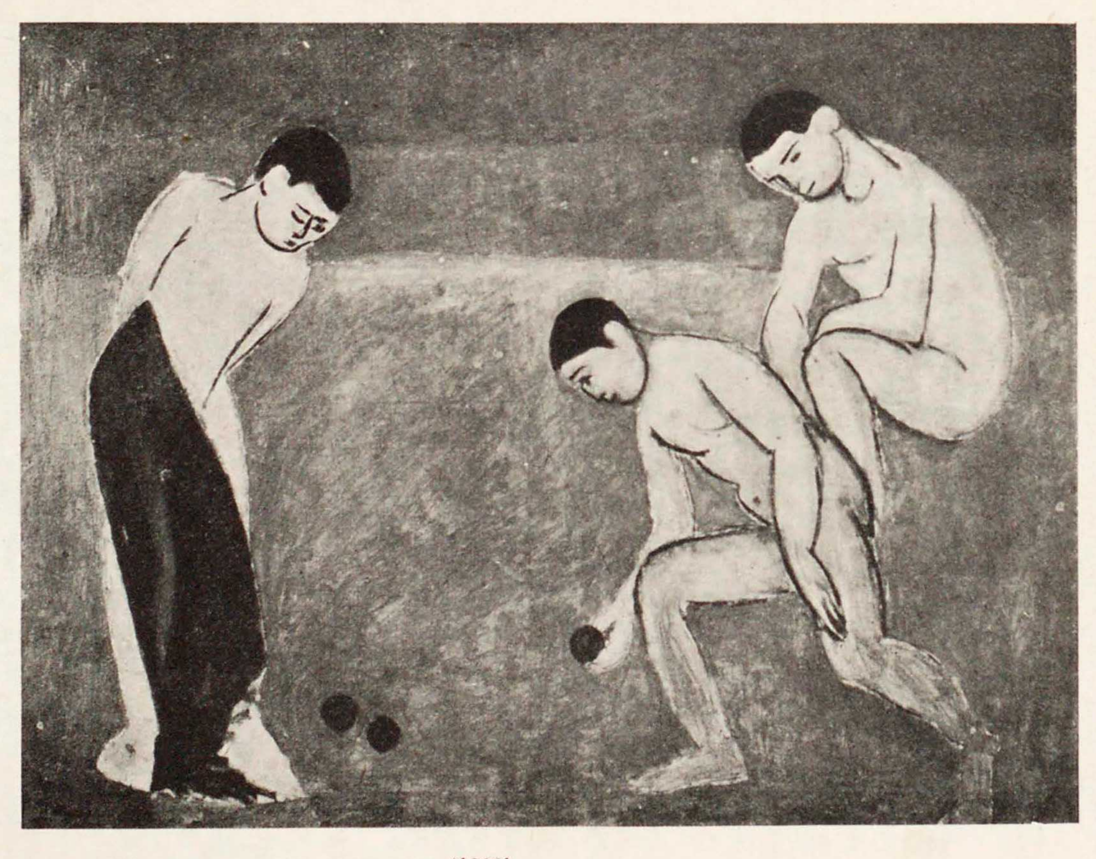
А. Матисс

Интервью, данное сотруднику журнала „Les Nouvelles“ в 1909 г. [15]

В своих „Заметках живописца“ я высказал несколько мыслей; я повторяю их в более полном, более сформулированном виде.

Мы находимся в начале реалистического движения; оно сосредоточило много материала, который теперь перед нами. Этот материал мы должны очистить и упорядочить, что доставит не мало труда.

Чего, собственно, хотели реалисты и импрессионисты? Они стремились к простому подражанию природе. Все их искусство покоится на правдивости и точности передачи. Их искусство объективно, можно было бы сказать, что оно бесчувственно и служит лишь для удовольствия. Картины импрессионистов,— я это хорошо знаю, так как я сам начал с импрессионизма,—



Матисс. **Мальчики, играющие в мяч** (1908)

полны противоречащих впечатлений. Настоящий узел противоречий.

Мы хотим чего-то иного, мы стремимся достичь внутренней гармонии через упрощение идей и пластических форм. Наш единственный идеал заключается в композиционном единстве. Детали вредят чистоте линий и интенсивности переживаний, мы их отвергаем.

Нужно научиться или, быть может, вторично выучиться методам живописи, которые ставят акцент на чисто рисуночных, линейных элементах.

...Живописец не должен больше трудиться над мелочными деталями, для этого существует фотография, которая сделает это гораздо лучше и скорее. Пластика должна передавать возможно непосредственнее и простейшими средствами то, что подлежит восприятию чувств.

Давать изображения исторических событий—не является больше задачей живописи; эти изображения находят в книгах.

Мы имеем о живописи более высокое мнение. Она служит художнику для выражения своего внутреннего видения.

Я беру от природы лишь то, что мне необходимо для наиболее действительного выражения встающей передо мной мысли. Я комбинирую самым тщательным образом все способы воздействия, я устанавливаю между ними то равновесие, которое заключается во взаимной уравновешенности рисунка и цвета. Этого композиционного единства, которому подчинено все, даже формат полотна, я не добиваюсь сразу. Оно требует долгой работы, обдумывания и взаимного приспособления...

Представьте себе, что я должен украсить лестницу дома. В нем три этажа. Я думаю о посетителе, входящем с улицы. Вот перед ним первый этаж; нужно добиться от него некоторого усилия, поэтому следует ему внушить чувство известной легкости. Моя первая стенная картина представляет хоровод танцующих муз на вершине холма. Когда гость поднимается на второй этаж, он находится уже внутри дома; дух и молчание дома воплощаются для меня в обществе, занимающемся музыкой, с благоговейными слушателями; на третьем этаже царствует, наконец, полное спокойствие: я изображаю людей, которые лежат, отдыхая, на траве, ведут беседу и мечтают. Всего этого я достигаю простыми и ограниченными средствами. Они совершенно достаточны для живописца, чтобы дать выражение его внутренним видениям [16].

Живопись зовет к внутренней сосредоточенности, гармонии, должна действовать успокаивающе. Это впечатление должно достигаться простейшими средствами; три краски для большой стенной картины, изображающей танцующих женщин,—лазурь неба, розовый цвет танцующих фигур, зелень холма, где действуют музы [17].

Мысли об искусстве [18]

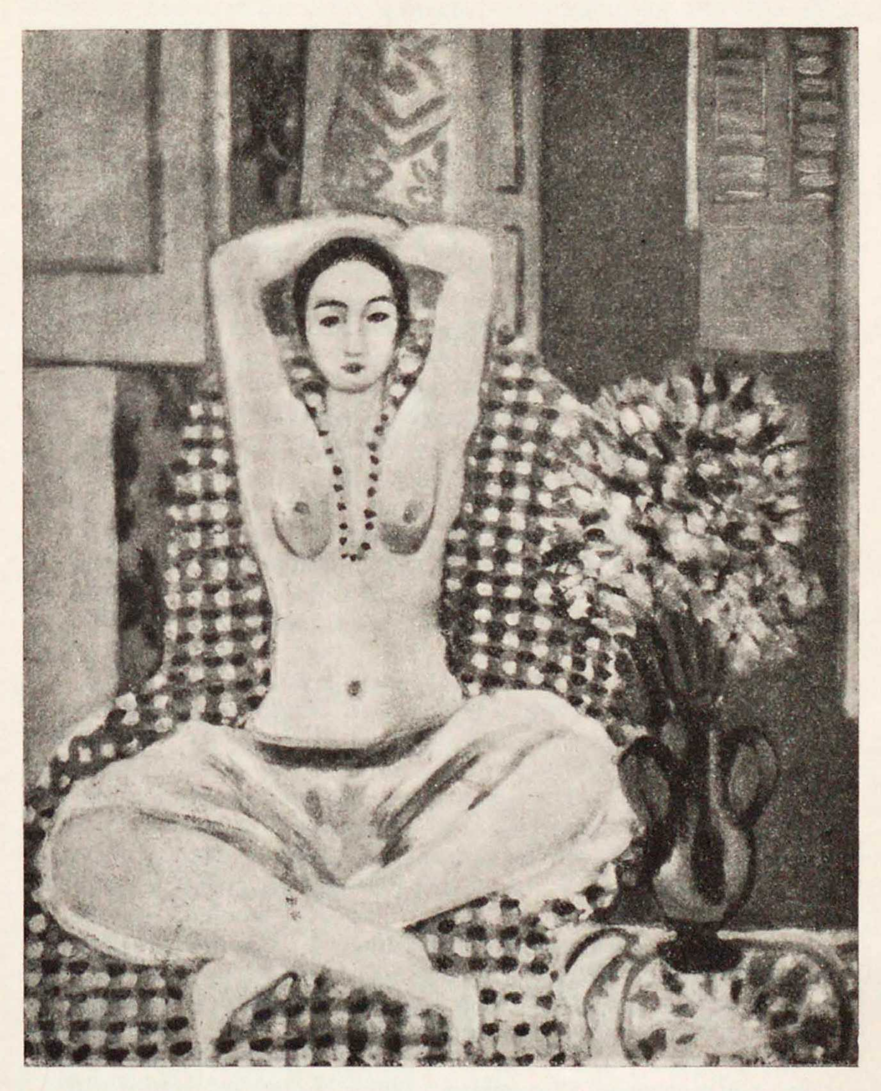
Если я нахожу кого-нибудь, способного меня чему-нибудь научить, я счастлив воспользоваться этим. Одним словом, я не считаю, что художник когда-либо полностью достигал цели.

Когда художник развивается, он растет до самого конца. Мы созданы из тысячи мелочей, от которых нужно отделаться, и в то же время приобретаешь больше, чем оставляешь. Нужно дойти до познания существенного. Какой-то рок мешает нам выбирать в то время, когда мы вынуждены действовать.

Средства не имеют того огромного значения, которое им приписывают, и я нисколько не чувствую себя связанным тем, что я однажды сделал. Допуская даже, что в некоторых моих полотнах есть известное богатство, я не поколебался бы бросить живопись, если бы высшее выражение моего я потребовало бы реализации на другом пути. Например, чтобы выразить форму, я прибегаю иногда к скульптуре; она мне позволяет вместо того, чтобы находиться перед плоской поверхностью, вращаться вокруг предмета и познать его лучше.

В наше время подражают мастерам в их недостатках, в их „тиках". Сезанн большей частью не считал свои работы законченными, а между тем зачастую основывают свои выводы на работах этого мастера, прерванных во время исполнения.

Тернер [19] работает лишь при помощи контрастных нюансов (цвета). Художник, придерживающийся подобной концепции, откажется от построения картины на противопоставлениях черного и белого. Предположим, что в один прекрасный день подобный метод покажется недостаточным. Для чего же отвергать целиком Тернера и не сохранить всего, чего он добивался своими приемами? Не предпочтительнее ли принимать эти последовательные обогащения? Рембрандт не запретит мне находить в „Джоконде" да-Винчи глубину, чувство человечности, отличное от рембрандтовского, но вполне реальное. Неужели я в моем стремлении к упрощению отвергну все, что мне предшествовало?



Матисс. Одалиска с ожерельем

...Я думаю, что в настоящее время возвращаются к плоскостной живописи. Возможно, однако, что станковая картина обладает внутренней силой, которая делает из нее своего рода фетиш, так как произведение может быть великим вопреки своему незначительному формату. Рисунок—это прежде всего экспрессия. Рука менее действительно указывает дорогу, чем стрела. Чувствительность тем сильнее должна проявляться, чем более ограничено средство выражения. Мой рисунок представляет собой живопись, выполненную ограниченными средствами. Художник дает первоначальные истины, в которых зритель находит в области идей часто более, чем вложил автор. Дерен однажды сказал мне: „Для вас сделать картину—это словно вы рискуете жизнью". Я никогда не начинал картины без внутреннего порыва.

Рисунок удалось освободить от буквальной правдивости, чтобы приобресть правдивость экспрессивную. Сера говорит: „Картина—это поверхность, которую роешь". Манэ—по крайней мере, по словам Домье—утверждал: „Картина—это возвращение к валету", т. е. к игральной карте. В конце концов качество чувствительности эпохи—вот что имеет значение.

...Энгр и Делакруа, которые кажутся столь далекими друг от друга и даже противоположными, сближаются, по мере того как вы рассматриваете их работы все на большем расстоянии. Их чувство контурного арабеска с очевидностью представляется мне одинаковым.

Сведите на кальке главнейшие контуры „Резни в Хиосе" [20] и „Анжелики" [21]. Ваши черты будут иметь доступный пониманию смысл, тот, который им придадут эти две композиции. Наоборот, ничего не осталось бы, если бы захотели передать той же контурной манерой одну из сцен, написанных Тицианом. В этом—указание на весьма сильную связь (между Делакруа и Энгром), быть может, созданную эпохой, когда жили эти два мастера, и которую еще не различали их современники, считавшие их врагами.

Картина на стене должна быть покойной. Не следует, чтобы она вносила в душу зрителя элементы смущения и беспокойства; она должна незаметным образом приводить его к такому физическому состоянию, чтобы он не испытывал потребности раздваиваться, выходить из самого себя.

Картина должна доставлять глубокое удовлетворение, отдых и самое чистое наслаждение преисполненному разуму. Когда я, скромным учеником, пришел к Бугро [22] и увидел картину,

которую нужно было выполнить в течение недели, я сказал себе, что никогда не смогу этого сделать. Но когда я увидел в музее в Лиле „Девушек“ и „Старух“ Гойа [23], я получил указание, ободряющее, благоприятное для моей работы.

Когда я посмотрел в зеркало старых мастеров, я подумал, что следует оторваться от него; я собрал все свои средства, я вступил в обладание самим собою. Перед моими „фовистскими“ картинами думали о революции. Почему это?

Метод, который я тогда употреблял, означал лишь один момент в моей эволюции. Было бы абсурдным утверждать: „Смотри, вот—это живопись“. Помимо немногих индивидуальностей, предназначенных ценою тяжелого усилия внести порядок в самих себя, и, не подозревая того в свою эпоху, в изобилии встречаешь подражателей; они-то не подвергают себя никаким опасностям.

Я всегда говорил своим ученикам: „Не бойтесь быть банальными. Если у вас есть оригинальность, она проявится сама“.

Я верю в возможность искусства, создаваемого совместно. Недостатки других указывают мне на мои собственные недостатки. Если работать—это значит выбросить известное количество шлака традиции, то, чем больше работающих, тем скорее пойдет вперед дело.

Некоторые из своих гравюр я сделал после сотни рисунков, после испытания, познания, определения формы, и тогда я их сделал с закрытыми глазами [24].

Слова Матисса в передаче Аполлинера [25]

Я никогда не избегал влияния других... Я бы рассматривал это как трусость и недостаток искренности по отношению к самому себе. Я думаю, что индивидуальность художника развивается, утверждается благодаря борьбе, которую ей приходится вести. Если эта битва имеет для него роковой исход, значит такова должна быть его судьба.

Отрывок из интервью с сотрудником газеты „L'Intransigeant“ [26]

29 января 1929 г.

...В эпоху „диких“ то, что придавало строгость построении нашим работам, это было то, что качество цвета было равно его

количеству. Это было своевременно в ту эпоху. Люди, видящие в живописи лишь ее внешность, обеспокоены схематизмом известных деталей. Дело просто в том, что тогдашнее состояние пластической проблемы не позволяло нам итти вплоть до совершенства деталей...

Так как в искусстве нужно постоянно итти вперед и искать новых возможностей, то я добиваюсь теперь известного формального совершенства и работаю, сосредоточивая мои усилия на том, чтобы моя живопись передавала эту, быть может внешнюю, но необходимую в определенный момент правду об объекте, хорошо выполненную, законченную во всех деталях..."

От живописи можно требовать эмоций более глубоких, чем чувственные эмоции, затрагивающих наш рассудок не менее, чем наши чувства.

Наш глаз (сетчатка) утомляется от однообразия средств: он требует неожиданности.

Слова Матисса в передаче Марселя Самба

Я хочу искусства равновесия и простоты, которое не беспокоит, не смущает; я хочу, чтобы человек, усталый, перетрудившийся, надорванный, получил бы перед моей живописью успокоение и отдых [27].

Автобиографические заметки [28]

а) Родился в Като-Камбрези 31/XII 1869 г. Студент школы права в 1887 г. В 1892 г. поступаю в Школу изящных искусств, в мастерскую Гюстава Моро. Работа в Лувре, копии с картин Пуссена, Рафаэля, Шардена, Давида де-Хема, Филиппа де-Шампань и т. д. Первая публичная выставка: Национальное общество искусств в Шан-де-Марс, 1894 г. Путешествия в Бретань и на средиземноморское побережье. Выставка у Дрюе в 1904 г. Общественное мнение в этот момент настроено против „диких". Наше направление принимается лишь медленно. Повторение выставки живописи, скульптуры, гравюры. Непрекращающаяся работа до последнего времени. Путешествия в Испанию, Италию, Германию, Россию, Алжир и Англию.

б) Моя живопись первоначально сохраняет темную гамму мастеров, которых я изучаю в Лувре.

Затем моя палитра проясняется. Влияние импрессионистов, неоимпрессионистов, Сезанна и искусства Востока. Мои картины строятся на комбинации пятен и контурных линий (арабесков). Гос. музей в Москве; коллекции Тецен Лунд в Копенгагене и Марселя Самба в Париже для этого периода.

Эти работы преимущественно декоративного порядка начинают, приблизительно к 1914 г., уступать место более углубленному построению, с соблюдением планов, с глубинностью,— той интимной живописи, которая и является сегодняшней живописью художника.

в) Работа чрезвычайно правильная, ежедневная, с утра до вечера.

г) Несколько книг и статей было посвящено моему творчеству. Быть может, они познакомят вас с отношением моей живописи к современному мироощущению. Между другими—„H. Matisse", издание „Nouvelle Revue Française", „H. Matisse" в издательстве Crès, „Henri Matisse", написанная Фельсом, в издательстве „Croniques du jour".

Палитра Матисса [29]

В порядке наложения красок на палитру)

Цинковые белила.
Кадмий светлый.
Кадмий лимонный.
Кадмий средний.
Охра желтая.
Красная венецианская.
Сиенская земля натуральная.
Сиенская земля жженая.
Кадмий красный темный.
Кадмий красный светлый.
Лак-гаранс.
Лиловая светлая.
Лиловая темная.
Кобальт синий.
Ультрамарин темный.
Зеленая составная № 1 (фабрики Блокс).
Зеленая составная № 2 (фабрики Блокс).
Зеленая изумрудная.
Слоновая кость.

Разводит краски смесью льняного масла ($^1/_3$) и скипидара ($^2/_3$).

МОРИС ВЛАМИНК

род. 1876


AP

МОРИС ВЛАМИНК

Морис Вламинк—один из наиболее видных участников группы „диких“ („Fauves“)—родился в Париже, юность провел в его окрестностях, в Шату, на берегу Сены. Вламинк происходит из необеспеченной семьи; его отец и мать—музыканты; Вламинк, не имея определенных занятий, зарабатывает, играя на скрипке в оркестре или давая уроки музыки. Его художественный талант сказался рано; еще юношей начинает он писать, ни у кого не беря уроков живописи. Ранняя дружба связывает его с Дереном, жившим на противоположном берегу реки. Толкаемый нуждой, Вламинк, в поисках заработка, занимается декоративным искусством, расписывает вазы, мебель. Его живопись носит печать глубокой самобытности, вся построена на эмоции. „Я повышал все красочные тона, я передавал оркестровкой чистых красок все чувства, которые были

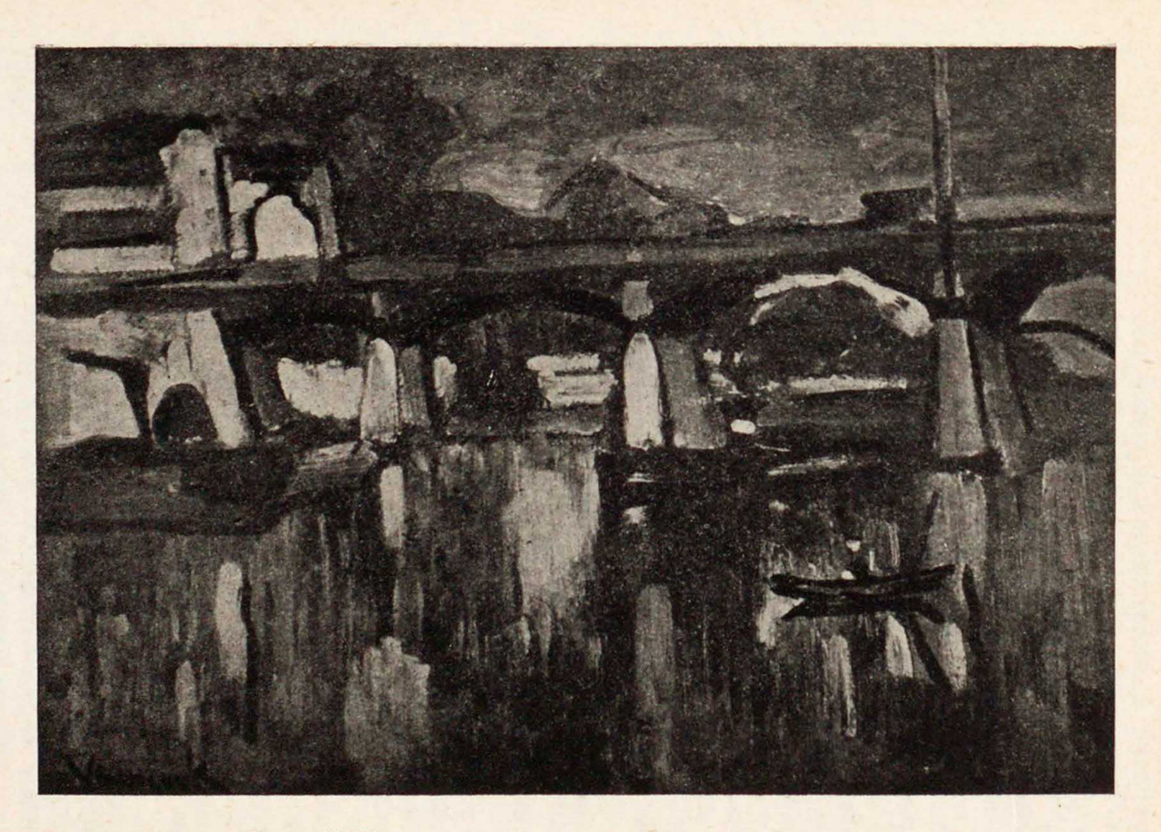
мне различимы; я был варваром—нежным и полным насилия. Я передавал инстинктивно, без всякого метода правду не художественную, но человеческую. Я раздавливал и растрачивал тюбики ультрамарина, киновари, которые, однако, стоили очень дорого и которые отец Жарри, торговец красками на углу моста в Шату, продавал мне в „кредит“ (Vlaminck. Tournant dangereux. Paris).

Вот как описывает Вламинк свои первые выступления в Салоне „Независимых“ и зарождение фовизма:

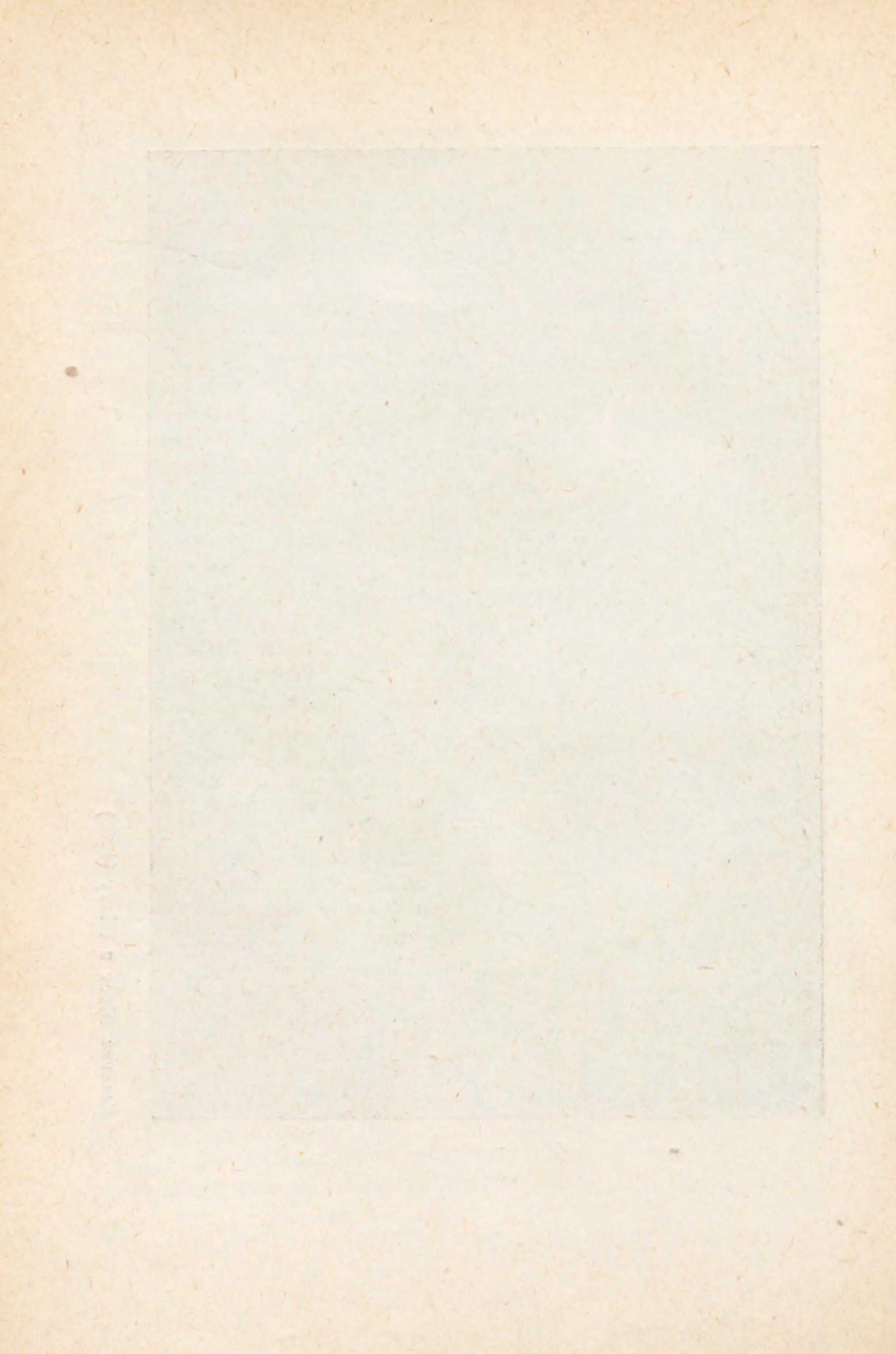
„Живопись застряла в тупике импрессионизма и пуантеллизма. Скандал разыгрался в художественном мире, общий смех потряс публику, когда увидели полотна мои и Дерена на стенах барака в Кур-ла-Рен. Зрелище больших плоскостей, покрытых чистой краской, поражало. Появились противники, появились сторонники, а на следующий год—адепты. Собрали в одну залу художников этого направления, которое окрестили, согласно брошенному одним товарищем замечанию, „фовизмом“.

Несмотря на известное влияние Ван-Гога и Сезанна, живопись Вламинка, „идущая от сердца“, стихийная, страстная, развивается самостоятельными путями. Влюбленность в краску, ее звучность, обостренный интерес к „фактурным“ проблемам, отвращение к мелочности, к выписанности, к иллюзионизму, желание выразить себя в формах простых, сильных, грубых—нашли себе в искусстве Вламинка ярчайшее выражение.

В ранние годы палитра Вламинка поражала чернотой; черная, синяя краски доминировали; влияние Матисса выразилось в известном просветлении палитры. Увлечение Сезанном заставляет Вламинка вне-



Вламинк. Мост в Шату (1905)



сти большую сдержанность в проявлении своего буйного темперамента; художественная эволюция Вламинка не знает скачков, разрывов, решительных поворотов. Его развитие идет в сторону все большей органичности концепции и тонкости живописных приемов.

Любимой темой Вламинка является пейзаж. Пейзажи Вламинка развертываются в мрачной стране, незнающей солнца, где небо покрыто грозовыми тучами. Пустынные поля, одинокие деревья, заброшенные поселки, разрушающиеся хижины создают ощущение трагедии. Его живопись, с ее богатством звучания, благородством сопоставления любимых красок—темной зелени, киновари, белой, синей прусской, охр—напоминает палитру романтиков, в частности палитру Делакруа.

Вламинк всюду и всегда страстно протестовал против рационалистических тенденций, игравших такую значительную роль во французской живописи XX в. Он—враг больших городов, враг индустриальной, механической культуры; он всегда бежит в любимую глушь, дальше от Парижа. Мировоззрение Вламинка носит явно выраженные анархические черты. Таково и его поведение в жизни—он „богема", „непокорный солдат"—таково и его искусство, полное глубочайшего субъективизма. Оно все построено на выражении эмоции, на раскрытии самого себя, являясь характерным проявлением „экспрессионистических" тенденций на почве Франции.

Искусство Вламинка, его мировоззрение, его вражда ко всем проявлениям крупноиндустриальной культуры ясно рисуют социальное лицо Вламинка; он выразитель идеологии неудовлетворенных, радикальных прослоек мелкой буржуазии, склон-

ных к протесту против действительности, к анархическому „бунту“ против нее; однако этот протест, этот „бунт“ не перерастают в последовательную и ожесточенную борьбу с капитализмом; Вламинк, этот „протестующий“ мелкий буржуа, бежит от капиталистической действительности, замыкается в свои ощущения, в свое искусство.

Его отвращение к капиталистической культуре находит свое выражение в его резких выпадах против милитаризма, против „бессмысленной эпохи“, переживаемой Европой. Оно же толкает его на выражение симпатий к СССР. Мы должны напомнить о словах, сказанных им в 1931 г.: „Вот мой ответ на твой вопрос: я был всем сердцем с русскими революционерами в 1917 г., когда они отказались продолжать царскую войну. Я не изменил своих симпатий к людям, которые борются против возникновения новых войн. В случае новых выступлений я буду с революционерами всего мира“ (письмо С. Ромову, „Бригада художников“, № 1, 1931 г.).

Печатаемый ниже материал—слова Вламинка в передаче Ф. Фельса и отрывки из его собственных статей—достаточно ярко вскрывает мировоззрение Вламинка. Следует отметить, что разносторонняя одаренность Вламинка сказалась и в литературе; он написал в юности три романа; он автор стихотворений, написанных в форме „Vers libre“, ему принадлежит ряд афоризмов и метких автохарактеристик своего творчества. Широкими и сочными мазками в своей книге воспоминаний („Tournant dangereux“, Librairie Stock, Paris, 1929) рисует Вламинк дни своей юности, свои живописные искания, на грозном фоне надвигающейся империалистической войны.

Б. Терновец

Мысли Вламинка об искусстве в передаче Ф. Фельса [1]

Я человек севера. Я не люблю ни духа юга, ни южного света. Я жил там вместе с Дереном [2]. В Мартиге [3] я ожидал наступления сумерек, чтобы стать перед мольбертом; это заставило Дерена говорить; „Ты приехал на юг, чтобы писать, а ждешь, чтобы это было похоже на Шату“ [4].

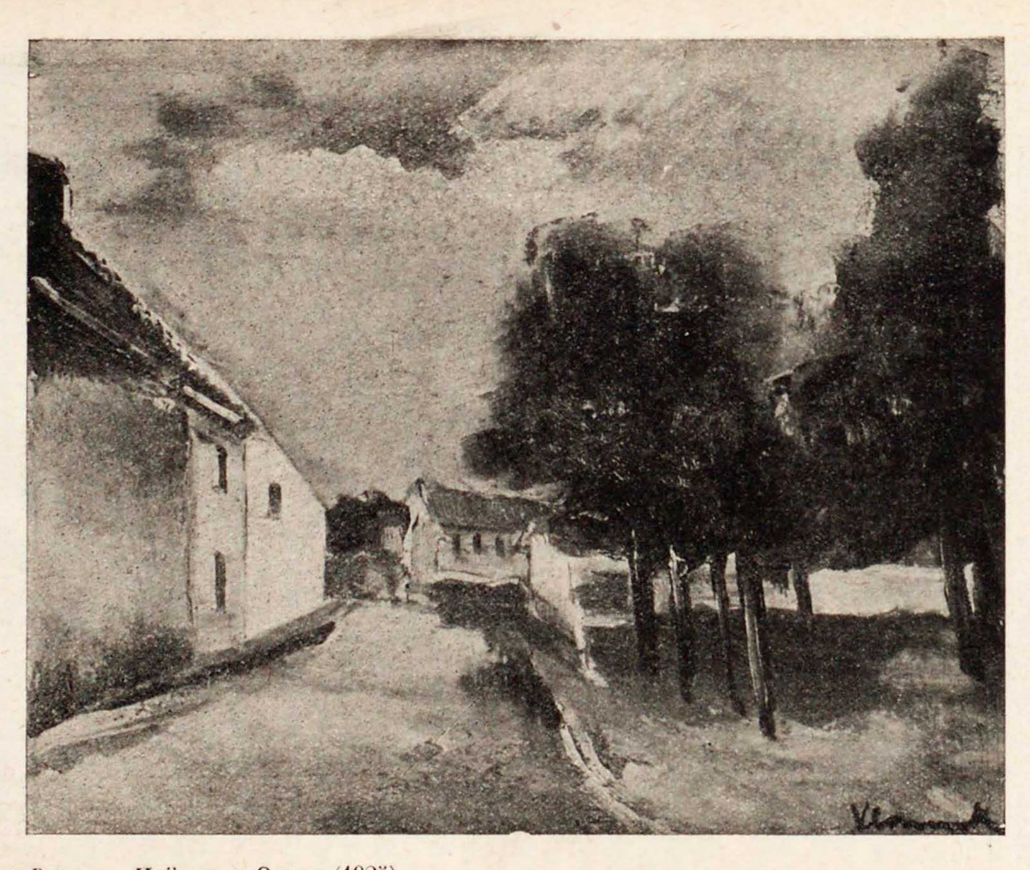
Раз навсегда нужно договориться на счет понятия „классичного“. Не тот классик, кто подбирает и применяет когда-то хорошо сделанное. Классик создает заново, для себя, так как дают новую жизнь. Он не заботится о других, он занят самим собою. Примитивы создали мир таким, как они сами были, как

они его воспринимали, согласно своему видению, а не по какому-либо образцу. Первый человек, которого я полюбил,—это мой отец, но я, конечно, не думаю о нем, чтобы сделать картину или ребенка. Нет другой модели, кроме жизни. И не нужно смешивать эти понятия: служить и быть порабощенным[5]. Нет „вообще“ рисунка, есть рисунок определенного человека. Рисуют так же, как говорят. Один плохо выражает себя, другой—непонятен. Но никогда я не скажу: это плохо нарисовано. Если я рисую в духе Энгра, я тогда рисую не Вламинков, но копии Энгров, и я не нахожусь тогда в согласии сам с собою, я тогда не правдив.

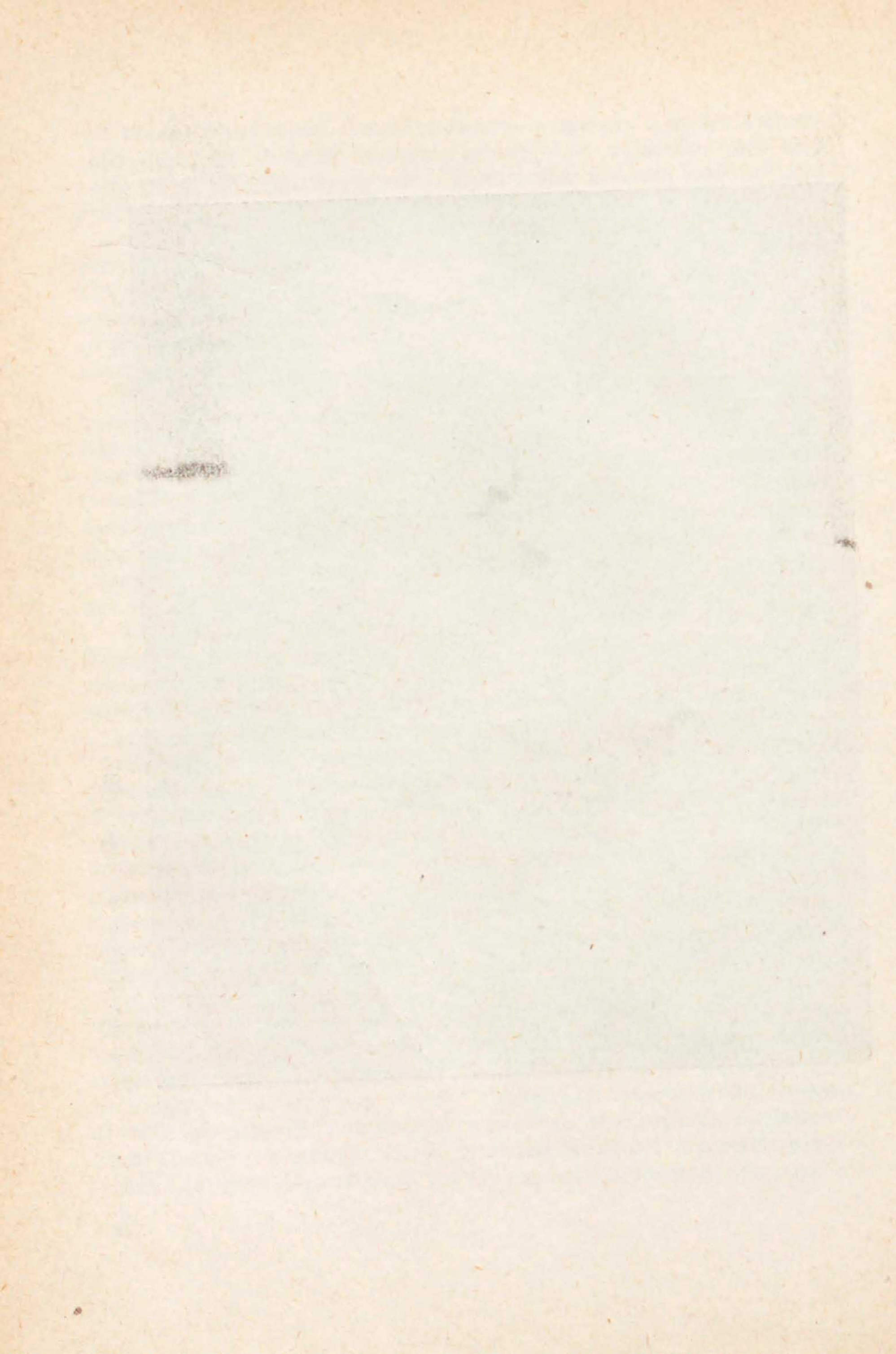
Рука может быть слишком длинной, нога—слишком короткой; если это выражает то, что должно быть выражено, то это хорошо. Когда делаешь ребенка естественным образом, сам не зная как, не берешь никого в пример. Произведение искусства, всякое произведение, короче говоря, рождается тогда, когда владеешь способностью, даром; к этому дару прибавляешь свой характер, свои пороки, свои хорошие качества. Раса, предки, „педигри“[6] имеют первостепенное значение, для людей, равно как и для животных. В основе искусства лежит инстинкт.

Каков человек, такова и живопись. Классик—это творец. Всякий раз, как я начинаю полотно,—это словно, если бы я все начинал заново—все мое творчество и даже всю живопись вообще. Господин Энгр не помощник мне в моей работе. Если я не способен создавать, то я не художник, а копиист.

Искусство для меня не бывает, не может быть интернациональным. Это утопия, отравляющая литературу и живопись. Искусство локально и индивидуалистично, как кусты розы на своей земле, как апельсинное дерево в саду у Средиземного моря. Можно иметь интернациональную монету, локомотив, интернациональную армию для оккупации луны, но не может существовать интернациональное искусство. Ведь нет даже интернациональной кухни или интернациональной медицины. Можно акклиматизировать апельсинное дерево в Норвегии, мои дети могут совершить путешествие вокруг света, но происхождение жизни, то, что определяет живое существо или произведение,—локально. Художники слишком много мечтают об интернациональных торговцах, они забывают самое важное—делать живопись. Папаша Руссо[7], делавший очень мило, очень глупо свою работу, рожденную в закутке консьержки из Вожирара[8], известен свету. Негр в своей хижине, рядом со своей женой, которая вертит свой оселок, создает произведение, нахо-



Вламинк. Пейзаж в Овере (1925)



дящее свое место в больших музеях Европы. Дерен может писать картину каким угодно способом, я могу писать безразлично любой сюжет—он остается Дереном, я—Вламинком. Но сколько художников восприняло определенный стиль, вошло в повиновение и не может ни изменить своей манеры, ни развиваться. Эмерсон [9] сказал: „Произведение человека—плод его характера". В живописи, как и в жизни, я беру на себя всю ответственность за мои действия, за мои произведения. Если я делаю плохие полотна, это не вина Руссо, это, конечно, моя вина, и у меня нет смягчающих обстоятельств. Ничто не заставляет меня заниматься живописью. Но делая свою живопись, я беру ответственность на себя и не возлагаю ее ни на какую-либо эстетику, ни на торговца.

Современные художники мыслят слишком часто, как архитекторы [10]. Звонок по телефону, и вот доставляется портландский цемент, рурский уголь и четвертое измерение из Польши. Но все же не получишь маленького домика, рожденного почвой, на которую этот домик походит и с которой он постепенно составляет одно целое.

Вместо того, чтобы оставить негров в их естественном порядке, ими пользовались, как некоторые пользуются Делакруа или Энгром. Негры могут служить нам как пример, но не как эстетическая концепция. Я был обладателем первых негритянских скульптур, которые украсили мастерскую художника. Я до сих пор еще ставлю себе вопрос: „Почему негры были рождены для моего любопытства в ту же самую пору, как и мое увлечение Сезанном?" От сезаннизма пришли к кубизму, который негритянская пластика обогатила одним плоским оправданием.

Теперь ни Сезанн, ни кубизм уже больше не удовлетворяют. Нужен новый взнос, новое удобрение, иностранные ценности, которые истощатся в свою очередь. В тот день, когда средства к фортуне отсутствуют, руки оказываются пустыми. Человек остается один перед лицом произведения, которое он должен создать. Вот с этого-то и нужно всегда начинать.

Если бы у меня был сын, я хотел бы, чтобы он бегал в лесу, чтобы он видел, опустошая гнезда птиц, что такое жизнь, что такое смерть, чтобы он жил лишь для того и через то, что существует, а не на основе видимостей, выбранных и классифицированных учебниками. У меня никогда не являлось бы претензии научить его видеть жизнь,—ведь это значило бы выдавить ему глаза.

Никогда я не хожу в музеи. Я избегаю их запаха, их монотонности, их строгости. Я нахожу в музее нечто от гнева моего дедушки, когда я пропадал в лесу. Я пытаюсь писать моим сердцем, моими ребрами, не заботясь о стиле.

Я никогда не спрашивал своего друга, как он любит свою жену; чтобы любить мою жену, не спрашиваю, какую женщину я должен любить, и никогда не интересуюсь, каким образом любили женщин в 1824 г.[11]. Я люблю, как мужчина, а не как школьник или педагог.

Ведь мне нужно доставить удовольствие лишь самому себе. Априорные стили, как кубизм, футуризм и т. д., оставляют меня равнодушным. Я ведь не модистка, не доктор, не человек науки.

Наука вообще вызывает во мне зубную боль. Я невежественен по части математик, четвертого измерения, золотого сечения[12].

Кубистическая одежда имеет для меня слишком милитаристический покрой[13], а ведь вы знаете, как мало во мне солдатских качеств. Казарма превращает меня в неврастеника, кубистическая дисциплина напоминает мне слова моего родителя: „Полк принесет тебе пользу. Это даст тебе характер".

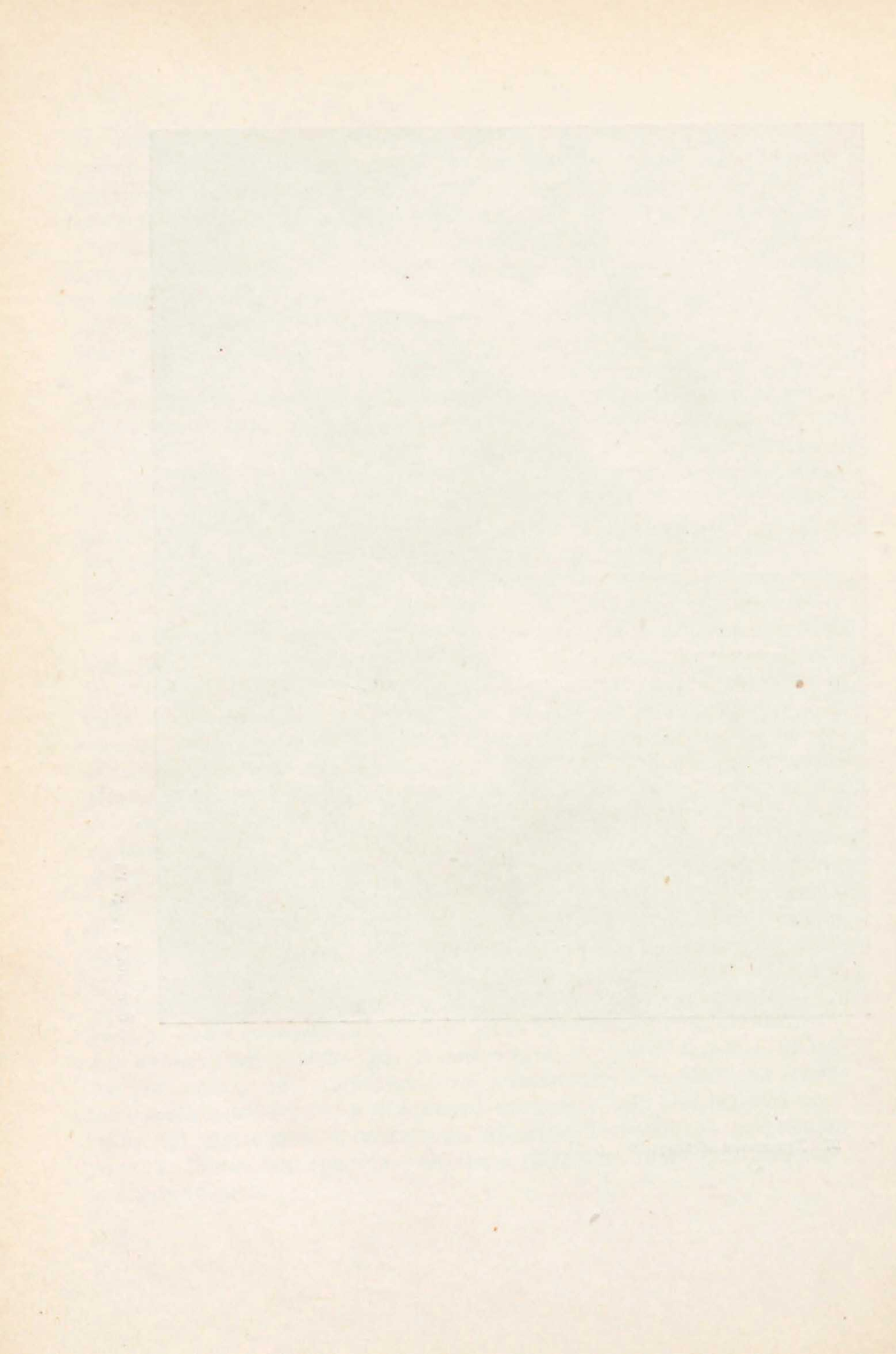
Я ненавижу слово „классический" в том смысле, как его употребляет публика.

Сумасшедшие пугают меня. Сумасшествие рационалистическое, математическое, кубистическое и научное 4 августа 1914 г.[14] самым жестоким образом показало нам крушение идеализма. Я верю лишь в силу. Кто силен—богат. Кто силен—хорош. Когда ты слаб, то ты добр лишь из трусости.

То, что я хотел бы повторять, кричать,—это, что наша эпоха самым ужасным образом лишена здравого смысла. А в конце концов ведь гений—это немного от здравого смысла. Забывают элементарную жизнь. Это началось незадолго перед войной. Я думаю, что и война от этого возникла. Я всегда смотрел на войну, как на некий кубистический инцидент. Когда ты способен переносить кубистическое произведение, то становишься готовым допустить войну, последнюю войну, кровавую войну и т. д. Даже сообщение о войне было кубистическим. Пуанкаре—он кубистичен вплоть до своего имени[15]. „Чем больше отступаешь назад, тем победоносней становишься",—говорил генерал-лейтенант Руссе, а Клемансо твердил: „До последнего солдата, до последней лошади", до последней точки, до последней черты. Конечная красота—небытие. Больше ничего не видишь, восхитительно!



Вламинк. Дорога



Кризис ответственности. Люди отвыкли говорить „да“, „нет“, даже если дело идет об их существовании. Они ни на что больше не осмеливаются. Искусство нашей эпохи—искусство, созданное из теорий, метафизическая живопись[16], где абстракция заменяет чувственное восприятие. Искусство, лишенное морального здоровья, сведенное к умственным построениям, берущее взаймы у математики, геометрии, у двадцати веков культуры, искусство XX в., грабящее негров с „берега слоновой кости“ и пожирающее людоедов с Ново-Гебридских островов.

В искусстве теории имеют ту же полезность, как и предписания доктора: чтобы им поверить, нужно стать больным.

Я никогда не посещаю похорон, не танцую 14 июля[17], не играю на скачках и не манифестирую на улицах. Я обожаю детей.

Мысли Вламинка[18]

Знание убивает инстинкт.

Я смотрю на мир глазами ребенка. Мне сорок пять лет, а источники моих самых прекрасных энтузиазмов все те же, что и в детстве: тропинка в лесу, дорога, берег реки, с ее глубиной, отражение в воде дома, профиль лодки, дом на краю дороги, небо с черными облаками, небо с розовыми облаками. Напрасно иметь палитру, богатую красками, вы ничего не достигнете, если будете смотреть на природу, как турист из окошка автомобиля, или проводя дни отдыха в деревне. С природой не ведут флирта, ею обладают, нужно войти в глубь ее. Двадцать пять лет тому назад, выходя с выставки Ван-Гога на Рю Лаффит, я чувствовал, что все внутри меня перевернуто и что мне хочется плакать от радости и отчаяния. В этот день я любил Ван-Гога больше моего отца[19]... Наблюдая за жизнью людей и вещей, я увидел, я понял, что самое драгоценное в жизни это то, чего нельзя купить, чему нельзя научиться.

ПАБЛО ПИКАССО

род. 1881


GE

ПАБЛО ПИКАССО

Пабло Рюиц род. в 1881 г. в Малаге, впоследствии принимает фамилию своей матери—Пикассо. Отец Пикассо был преподавателем рисования; когда Пабло Пикассо был еще ребенком, отец переезжает в Барселону, куда он назначается директором академии. Пикассо начал заниматься искусством чрезвычайно рано; известен его портрет родителей, написанный им 12 лет. Первым учителем Пикассо был его отец. Некоторое время Пикассо посещает академию в Барселоне и вскоре становится в центре художественного движения молодежи. В 1900 г. Пикассо едет впервые в Париж, устраивает в 1901 г. у Воллара выставку, прошедшую успешно. Пикассо возвращается затем на родину, приезжая в Париж в 1902 г. и окончательно поселяется в Париже в 1904 г. В ранних своих произведениях Пикассо близок испанскому художнику XVII в. Моралесу, с его экс-

прессивностью. В этих произведениях Пикассо дает условную тематику, условную раскраску с превалированием синих тонов, выразительные, удлиненные формы. В этот же период видим подчас и мелкобуржуазные „сострадальческие“ тенденции Пикассо („Старый еврей с мальчиком“). Эти тенденции остаются у Пикассо и в первые годы его жизни в Париже. Характерна тематика этого периода с ее изображениями из жизни апашей, акробатов, пьяниц. От условных форм Пикассо переходит к большему реализму, появляется локальная окраска предметов. В этот период Пикассо остается не без воздействия, с одной стороны, Тулуз-Лотрека, с другой—Стейнлена.

Однако Пикассо скоро отходит от мелкобуржуазных тенденций в искусстве. Постепенно его искусство начинает выражать идеологию империалистической буржуазии. Пикассо теперь (1906) все свое внимание сосредоточивает на решении формальных проблем, на выявлении объема; при этом вначале он еще реалистически изображает обнаженные фигуры, несколько утрируя, вернее, акцентируя объемы, затем в 1907 г. он уже приходит к деформации фигуры путем членения на отдельные объемы. Можно говорить о разрыве, о скачке, происшедшем в эволюции творчества Пикассо. „Скачок“ этот, однако, легко объясним. 1906 год—год смерти Сезанна. Посмертная выставка в Осеннем салоне оказала необычайное воздействие на целый ряд художников. О большом воздействии Сезанна говорит и Пикассо: „В 1906 г. влияние Сезанна, этого гениального Гарпиньи, все собой покрыло. Понимание искусства композиции, противоположение форм и ритма красок сделались достоянием всех“.

Ознакомившись полнее с работами Се-



Пикассо. Старый музыкант (1903)

занна, Пикассо, не повторяя его опытов, сделал из них дальнейшие выводы. Эти работы открывают уже кубистический период Пикассо. Действительно, мы видим, что он в дальнейшем (1907—1908) идет по пути геометризации и членения объема, дает часто монументальные фигуры, упрощенные, отдельные части которых состоят из пирамидальных фигур, кубов, цилиндров, в свою очередь состоящих из плоскостей. В дальнейшем в творчестве Пикассо внедряется динамический элемент (1909—1910), композиция из статической становится динамичной. Фигуры членятся на более мелкие плоскости, появляются сдвиги, как результат того, что Пикассо передает предмет с разных точек зрения. Любимым „мотивов" для этих опытов разложения являются музыкальные инструменты (скрипка). Наконец, в работах 1911—1912 гг. Пикассо приходит к полному разложению предметов. Он дает на плоскости комбинации линий и плоскостей; разложив предмет на огромные плоскости, Пикассо начинает работать над материалом, в свои абстрактные композиции он вводит новые „внеживописные" материалы, например, наклейки из бумаги, гипс, присыпки и пр., и приходит одновременно к построению конструкций из стекла, дерева, стали (1913—1914).

Эти непрекращающиеся опыты и лабораторные изыскания Пикассо в предвоенные годы, новые решения основных вопросов искусства, предлагаемые художником (напомним постановку Пикассо заново проблемы передачи формы, пространства, проблемы композиции и т. п.), знаменуют собой крайнее выявление аналитических формалистических тенденций, которые были характерны для крупноиндустриальной бур-

жуазии с ее стремлением создать абстрактный мир, подчиненный априорно установленным законам. Однако даже в тех произведениях, в которых Пикассо остается в пределах живописных средств выражения, он уделяет особое внимание характеристике отдельных материалов, отчего в это время появляется чрезвычайно разнообразная фактура. Уже в этих произведениях восстанавливается контур предметов; эта манера Пикассо удерживается до 1918 г.

Одновременно (примерно 1915—1916 гг.) появляются так называемые „классические рисунки" Пикассо, сделанные тонкой штриховой линией, напоминающие рисунки Энгра. Эти рисунки Пикассо совпадают с его работой для дягилевского балета, для которого он пишет декорации и делает ряд зарисовок танцовщиц. В 1918 г. мы видим уже ряд живописных „неоклассических" произведений Пикассо. Возвращение к классицизму знаменует собой неспособность буржуазии как класса, изжившего себя, действительно по-новому решить основные вопросы искусства.

Вернувшись к образам реального мира, Пикассо в своих произведениях ставит акцент все же на формальных исканиях, что особенно ярко выявилось в 1922 г., когда он дает ряд произведений, сильно утрируя при этом объемы, достигая этим определенной выразительности. Одновременно он продолжает свои „кубистические" искания, давая абсолютно плоскостные произведения, заштриховывая их линиями.

Вырождение кубизма иллюстрирует наиболее ярко работы Пикассо 1923—1925 гг. Натюрморты Пикассо этого периода приобретают характер определенной „красивости". Они остаются плоскостными, но предметы, в их основных контурах, вос-



Пикассо. Королева Изабо (1908)

становлены теперь целиком. При этом Пикассо выбирает такие предметы, которые дают ему большую возможность достичь наибольшей декоративности или, вернее, орнаментальности (плетеные корзинки, узорчатые скатерти и пр.). Сочетания красочных тонов становятся утонченными.

Однако уже в 1926 г. Пикассо, давая плоскостные, декоративные произведения, нарочито строит их деконструктивно; эта тенденция особенно усиливается в 1928 г. (см. серию проектов памятников); Пикассо дает абстрактные, друг на друга нагроможденные формы, причем дает их в подчеркнутом неустойчивом построении. У зрителя создается ощущение, что все эти конструкции должны рухнуть. Возникает определенное чувство напряженности, беспокойства. Эти деконструктивные тенденции остаются превалирующими и в 1932 г., иногда перебиваясь декоративистическими, эстетскими произведениями.

При этом в произведениях 1926—1932 гг. нельзя говорить уж о чисто формалистических исканиях, в них налицо определенное желание уйти в мистику и т. п. На основании краткого очерка творческого пути Пикассо видно, как много исканий было им проделано и потому несколько неожиданным является его заявление (см. приводимое письмо), что он не искал, а только находил. Заявление это нужно понимать в том смысле, что Пикассо подчеркивает важность не столько постановки, сколько удачного разрешения проблем— „находки“.

Пикассо рисуется нам, как чисто рационалистический художник; характерны его слова: „Я пишу предметы такими, как я их представляю, а не такими, как я их вижу“ (цит, по W. George, Picasso, 1924).

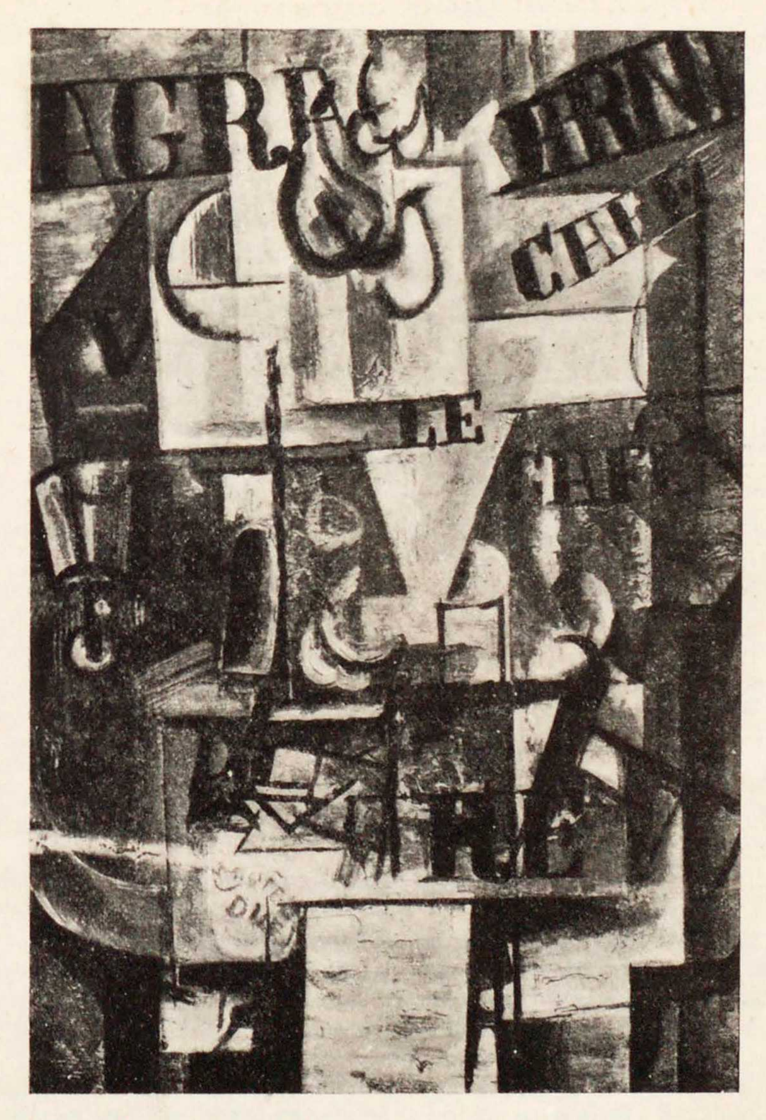
Приводимый текст Пикассо с необычайной яркостью говорит о том, что в своем творчестве Пикассо ради своих умозрительных концепций склонен игнорировать действительность.

Следует, однако, заметить, что, проделав сложный путь развития, Пикассо никогда не был одинок в своих исканиях; на каждом этапе своего творчества он только выявляет наиболее ярко общие тенденции империалистического искусства; это понятно, поскольку развитие творчества Пикассо является, по существу, развитием идеологии крупноиндустриальной буржуазии на протяжении XX в., т. е. в эпоху развернутого империализма. В этом смысле он прав, когда говорит: „Я всегда работал для своего времени".

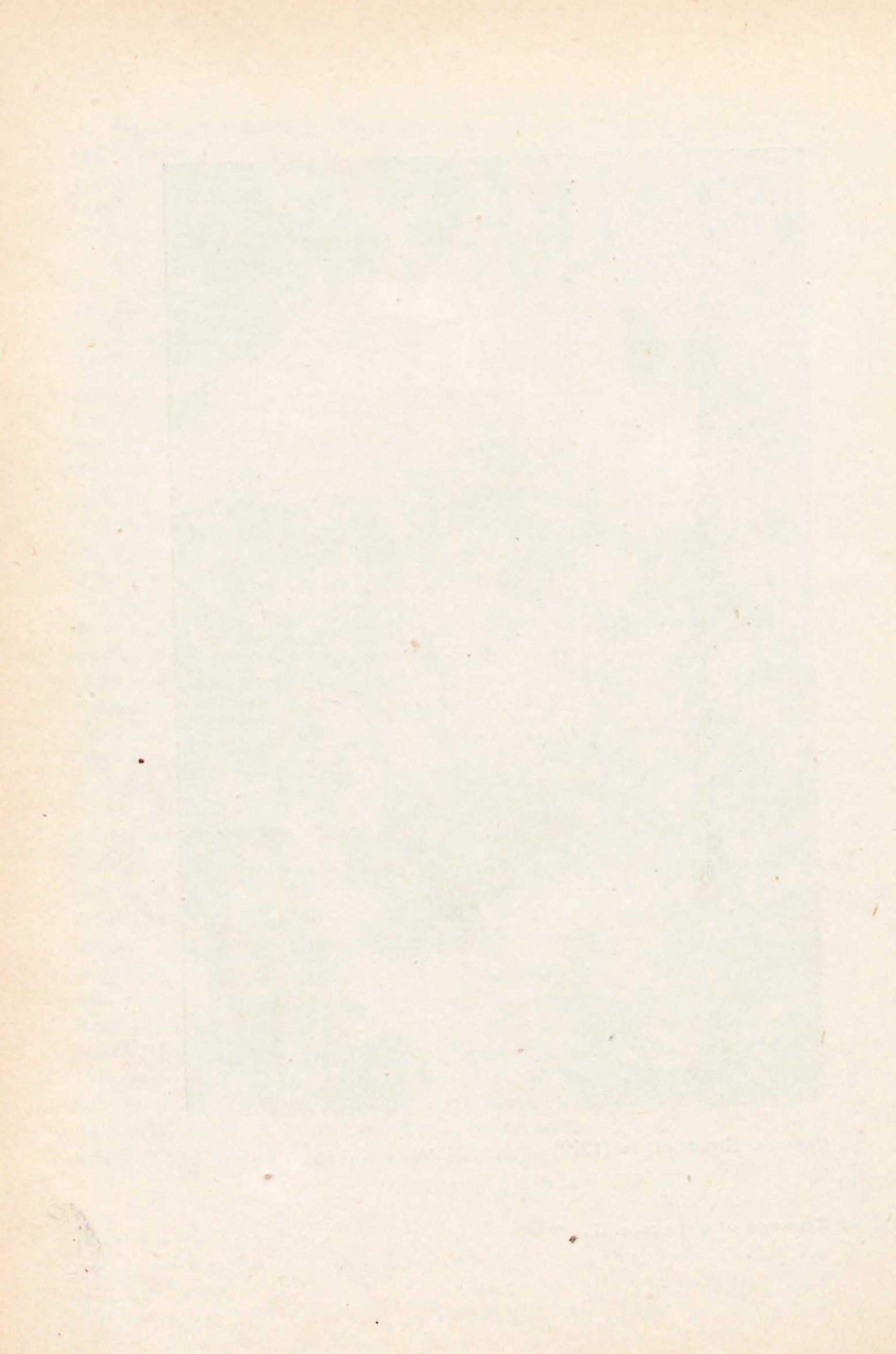
Особенно следует отметить следующие моменты. В творчестве Пикассо получили необычайно яркое выявление аналитические тенденции, которые нашли свое проявление в субъективном, идеалистическом „рационализме", характерном для идеологии крупноиндустриальной буржуазии до империалистической войны.

В дальнейшем, в период все большего углубления кризиса капиталистической системы, когда дошел до своего предела кризис и в области идеологии, мы видим в искусстве Пикассо поворот от „рационализма" к апологии бессознательного; конструктивность, которая была характерна для искусства Пикассо, уступает в его произведениях после 1926—1927 гг. место деконструктивности; внутренняя логика построения искусства окончательно утрачивается. Этот поворот, который можно проследить почти у всех кубистов, особенно ярко сказывается в творчестве Пикассо.

Н. Яворская



Пикассо. Композиция (1912)



Так называемое „Письмо“ Пикассо [1]

Меня обычно представляют искателем.

Но я не ищу, а нахожу.

Из кубизма хотели создать нечто вроде физкультуры.

Мы видели, таким образом, массу дряхлых людей, которые хотели представиться нам силачами: им казалось, что приведением всего в квадрат они поднимутся к силе и могуществу.

В результате получилось, что из моего логического творчества, которому я хочу посвятить всю свою деятельность, они создали нечто искусственное, лишенное всякой реальности.

Посмотрите, например, на Брака. Этот, поистине, преуспел.

Около 1900 г. его отец, малярный предприниматель, сказал

ему: „Мой сынок, ты поедешь в Париж учиться новому искусству“. Он послушался отца. Приехав в Париж, он стал делать новое искусство почти так же красиво, как в большом модном магазине „Прентан“.

Легко себе представить, как невыносимы для меня все, подражающие моему творчеству, моим работам и моим ужимкам.

Последователи молодой школы „сюрреалистов“ [2] увидели как-то у меня листы альбома с набросками и пробами пера, состоящими из точек и линий.

Я был поражен привлекательным видом карт небесного свода. Мне показалось, что в них, помимо их идеологического значения, было нечто красивое. Я нарисовал однажды массу таких точек, соединенных линиями, линий, объединенных между собой, и пятен, как будто повисших в небе. Я думал как-нибудь ими воспользоваться и ввести их как чисто графический элемент в одну из своих композиций.

Но посмотрите, как эти сюрреалисты умны. Они нашли, что эта графика больше всего отвечает их абстрактным идеям.

Я как-то рассказал Жану Кокто [3] историю, которая со мной случилась этим летом. Мои друзья захотели однажды меня завлечь на Интернациональную выставку декоративных искусств, эту чудовищную манифестацию дурного вкуса, нелишенную, однако, некоторого поучительного значения.

Они мне сказали: „Вы увидите, вы увидите, Пикассо, что вы ответственны за всю эту архитектуру. Вы себя там узнаете, узнаете дело рук своих“. Они думали, наверное, доставить мне этим большое удовольствие. Вообразите себе Микель-Анджело, который приходит к своим друзьям на обед, и те говорят ему: „Мы заказали очень красивый буфет в стиле ренессанса, вдохновившись вашим „Моисеем“. Вообразите себе лицо Микель-Анджело. Что за мания вечно вдохновляться творчеством современников! Я испытываю какую-то телесную, физическую неловкость всякий раз, когда вижу, что мне подражают.

Декоративное искусство не имеет ничего общего с созданием картины и станковой живописью. Одно утилитарно, другое— благородная игра. Кресло—это спинка, чтобы к ней прижаться, и ручки, чтобы на них опереться. Это—утварь. Это не искусство.

В 1906 г. влияние Сезанна, этого гениального Гарпиньи [4], все собой покрыло. Понимание искусства композиции, противоположение форм и ритма красок сделались достоянием всех.



Пикассо. **Женская фигура** (1921)

Передо мной стояли две проблемы. Я понял, что живопись имеет самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета. Я спрашивал себя, не нужно ли скорее изображать вещи такими, как их знают, чем такими, как их видят. Так как живопись имеет свою собственную красоту, то можно изображать абстрактную красоту, чтобы она оставалась живописью. В течение долгих лет кубизм занимался только тем,— и ничем другим,—что делал живопись для живописи, допуская в ней только элементы существенной реальности.

Математику Прэнсэ, присутствовавшему на наших эстетических диспутах, пришла мысль придумать специальную геометрию для художников. Эта идея не была уж столь оригинальной, поскольку академии допускают геометрию Леонардо да-Винчи.

Цвет играет роль, поскольку он является элементом конструкции объема. Всякий знает, что белая поверхность, равная по своим размерам такой же черной поверхности, всегда кажется больше.

Это по-детски элементарно. Это, однако, не помешало тому, что глупцы захотели сейчас же из этого вывести какие-то законы и общие правила, чтобы объяснить мне, как нужно писать, в то время как каждая картина является для меня не концом, не предельным пунктом, не достижением, а счастливым случаем или опытом.

Цвет является орудием измерения в области форм. Вопрос шел не о том, чтобы впутаться в ученую геометрию, но тем не менее добровольные наблюдатели пустились по этому поводу в поиски теорий. Тем хуже для них. Так обычно гибнут слабые.

Художники-кубисты сами удивились своим произведениям и стали придумывать теории для их оправдания. Кубизм никогда никакой программе не соответствовал.

Картина может изображать идею вещей так же хорошо, как их чисто внешний вид, нисколько их не нарушая. В действительности натуру не копируют, так же как ей не подражают, а облекают только в реалистическую видимость выдуманные предметы.

Вопрос не в том, чтобы итти от живописи к натуре, а, наоборот, от натуры к живописи. Есть художники, которые делают из солнца желтое пятно, но есть также и такие, которые благодаря умению и уму претворяют желтое пятно в солнце.

Элементы, извлеченные из натуры, служат для разнообразия картин. Таким образом, мы приближаемся к идеалу великих творцов, которые, исходя из собственной концепции, изображали

натуральную видимость вещей. Я думаю, что первоисточником всякой живописи является субъективно организованное видение или вдохновенное озарение в духе поэта Рембо[5].

Я не придаю никакого значения сюжету, но придаю громадное значение предмету. Уважайте предмет.

Никогда не нарушайте ни образа, ни порядка ваших затаенных мыслей.

Мы знаем теперь, что искусство не есть истина. Искусство — это ложь, позволяющая нам приблизиться к истине, по крайней мере к истине познаваемой. Художник должен найти способ, чтобы убедить публику в истинности своей лжи. Я с трудом улавливаю значение слова „искания". Я не думаю, чтобы это имело какое-нибудь значение. Никому не интересно следовать за человеком, который, глядя себе под ноги, ждет, чтобы судьба подбросила ему на пути бумажник. Тот, кто что-либо находит, если даже у него и не было намерения искать, должен в конце концов вызвать к себе внимание, если не восхищение.

Я пытаюсь изображать то, что я нашел, а не то, что я ищу. В искусстве намерения не имеют значения. Испанская пословица утверждает: „Любовь доказывается делами, а не словами".

Идея искательства приводила часто художников к абстракции.

В этом, может быть, самая большая ошибка нового искусства. Дух исканий отравил тех, которые не поняли положительной стороны нового искусства и хотят писать невидимое и нехудожественное.

Картина часто выражает больше того, что автор хотел изобразить. Он бывает поражен неожиданными результатами, которых он не предвидел. Создание картины является подчас чем-то вроде неожиданного самозарождения.

Многие говорят о натурализме в противоположность новому искусству. Но видел ли кто-нибудь натуральное произведение искусства? Натура и искусство являются совершенно различными явлениями, которые не могут быть подчинены одному и тому же предмету. Искусство дает нам возможность выразить нашу концепцию и наше понимание того, чего природа не может нам дать в абсолютной форме. Со времени примитивистов, творчество которых так далеко от природы, до таких артистов, как Давид, Энгр и даже Бугро, все думали, при изображении натуры, что искусство всегда является искусством, а не натурой. С точки зрения искусства, нет ни абстрактной, ни конкретной формы,



Пикассо. Проект памятника (1928)

а лишь более или менее условная ее интерпретация. Это—ложь, необходимая для сохранения нашей мысли, это она помогает нам создать эстетическую точку зрения на мир.

Кубизм ничем не отличается от обычных живописных школ. Те же элементы и принципы всем присущи. Тот факт, что кубизм долго не был понят и что теперь многие его еще не понимают, не умаляет нисколько его значимости.

Из того, что я не знаю немецкого языка и немецкая книга является для меня только черным по белому, нельзя сделать вывода, что немецкий язык не существует. Мне и в голову не придет упрекать в этом автора книги, а лишь самого себя.

Кубизм—не семя и не искусство в состоянии зарождения, а одна из стадий первоначальных живописных форм. Эти формы в реализованном виде имеют право на самостоятельное существование. Если кубизм находится сейчас в переходном состоянии, то из него самого должна родиться новая форма кубизма. Кубизм объясняли математикой, геометрией, психоанализом и т. д. Все это только литература! Кубизм имеет свои самодовлеющие пластические цели. Мы в них видим средство выражения того, что наш ум и наши глаза воспринимают в пределах возможностей, которые в себе несут по своим самостоятельным качествам рисунок и цвет. Это служило для нас источником неожиданных радостей и открытий.

Художник Анри Руссо [6]—не отдельный частный случай. Он представляет собой совершенство некоего образа мышления. Первое полотно этого художника, которое я имел случай приобрести, возымело на меня всепоглощающее действие. Я проходил по улице Мартир. Старьевщик раскладывал полотна вдоль фасада своей лавки. Среди них выступала голова. Голова женщины со строгим, по-французски проникающим взглядом, решительным и ясным. Полотно было огромно. Я спросил о его цене. „Пять франков,—сказал мне торговец,—вы сможете писать на нем".

Это один из наиболее подлинных психологических французских портретов [7].

Меня поражает, как пользуются и как злоупотребляют словом „эволюция". Я не эволюционирую, а существую. В искусстве нет ни прошлого, ни будущего. Искусства, которое не может утвердиться в настоящем, никогда не будет. Греческое и египетское искусства не прошлое; они более живучи, чем когда-либо. Перемена не означает эволюции. Если артист изменил свои способы выражения, это означает, что он изменил свой

образ мышления. Это всегда позволительно человеку, даже если он художник.

Я всегда работал для своего времени. Я никогда не утруждал себя духом искательства. То, что я вижу, я выражаю часто различным образом. Я не занимаюсь ни суждениями, ни экспериментами. Когда я должен что-нибудь сказать, я говорю это так, как мне это представляется нужным. Нет искусства переходного, а есть только плохие и хорошие художники [8].

Когда какой-нибудь любопытный журналист или любитель живописи являются к нам, то они ждут, что мы будем рассыпаться в предвзятых истинах и определениях, которые могли бы объяснить им наше искусство или выявить поучительную их ценность, которую я категорически отрицаю.

Кроме творцов живописи, в нас ищут еще и фабрикантов истин и изречений.

Мы видели, таким образом, „Антологии мыслей" [9] Энгра и Делакруа. Это в дрожь кидает. Но какая мысль Делакруа устоит перед его „Сарданапалом" [10]?

Что такое искусство?

Если бы я знал, то я это хранил бы про себя.

Я не ищу, а нахожу...

ФЕРНАН ЛЕЖЕ
род. 1881

ФЕРНАН ЛЕЖЕ

Фернан Леже родился в 1881 г. в Аржантан (Нормандия). Леже работает первоначально в архитектурном бюро, затем у фотографа как ретушер. В 1910 г. посещает Школу изящных искусств, но остается там недолго.

В ранних своих произведениях испытывает влияние, с одной стороны, Сезанна, с другой—Руссо. Одно время близко стоит к творчеству „диких“ (см. введение к Матиссу).

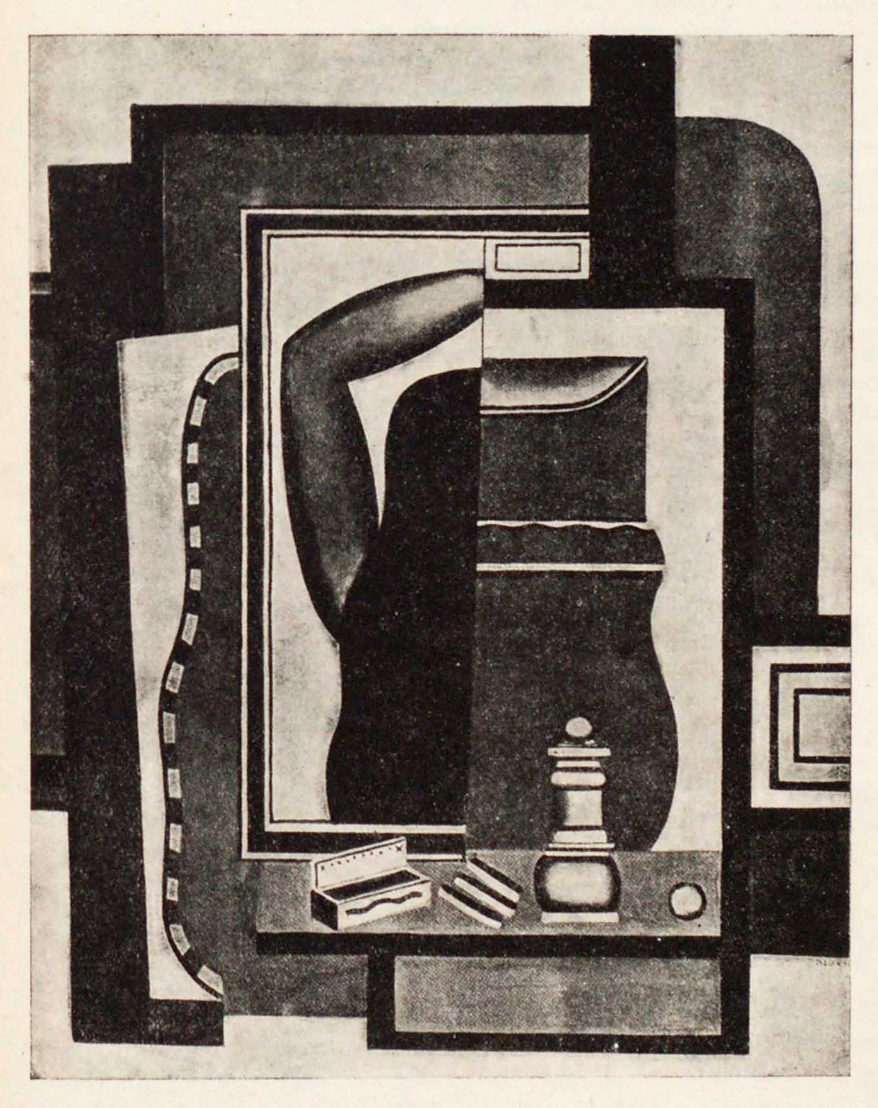
С 1908—1914 гг. совместно с Пикассо, Браком Леже создает систему кубизма. Однако кубизм у Леже проявляется довольно своеобразно. От обобщенных, упрощенных форм 1910 г., от приглушенной серо-зеленой гаммы Леже уже в 1913 г. приходит к беспредметному искусству. Он дает динамичные, ритмичные формы, звучные краски. Характерны его слова: „Картина должна осуществлять движение во всей ее

силе". В отличие от футуристов, которым он себя противопоставляет, Леже изображает не сюжетное движение (движение поезда, велосипеда и пр.), а движение форм в картине. Для него характерна борьба с сюжетностью. „Каждая эпоха,— говорит он,—приносит с собою новый материал, надо уметь его использовать. Большая трудность заключается в том, чтобы перевести ее на язык форм и избегать ложной дороги футуристов". Борьба с сюжетностью слышится у Леже и в более поздних высказываниях, приводимых в нашей книге. Однако этот отрывок говорит и о том сдвиге, который произошел в творчестве Леже. Теперь нет уже речи о динамике композиции, теперь идет речь о создании искусства вещи, о восприятии пластичности предмета. В этом Леже подходит близко к пуризму (см. текст Озанфана и Жаннере), и, действительно, в практике этих лет (1921—1928) мы видим у Леже плоскостные, статичные композиции, построенные на прямых вертикальных линиях.

В последние годы (1929—1932) Леже не избежал того же срыва конструктивистических тенденций, который мы видим у Пикассо, Брака, Озанфана.

Композиции Леже 1929 г. построены на наклоненных линиях, которые даны без какой-либо точки опоры. Чисто формалистическим, рационалистическим работам 1921—1927 гг. теперь уступают место композиции, где иррациональные сочетания различных предметов являют порой некий род ребуса, имеющий „тайный смысл".

Таким образом, и у Леже мы видим, с одной стороны, декоративность, с другой стороны—отказ от рационализма, уход в подсознательное.



Леже. Женщина за туалетом

Все это указывает на глубокое брожение, которое переживает Леже, как и многие представители западной интеллигенции, утрачивающие под ударами экономического кризиса веру в „разумность“, „целесообразность“, „организованность“ капиталистического строя. На этой почве естественен рост интереса и симпатий к Советскому союзу, проводящему в своем строительстве именно те начала плановости, высочайшей организованности, которые ни в малейшей мере недоступны капитализму. Фернан Леже—яркий пример подобных процессов, подобных сдвигов сознания. Его вступление в „АЕАР“ (Ассоциация революционных писателей и художников) показывает, что художник стремится претворить свой интерес, свои симпатии в действие.

Б. Терновец

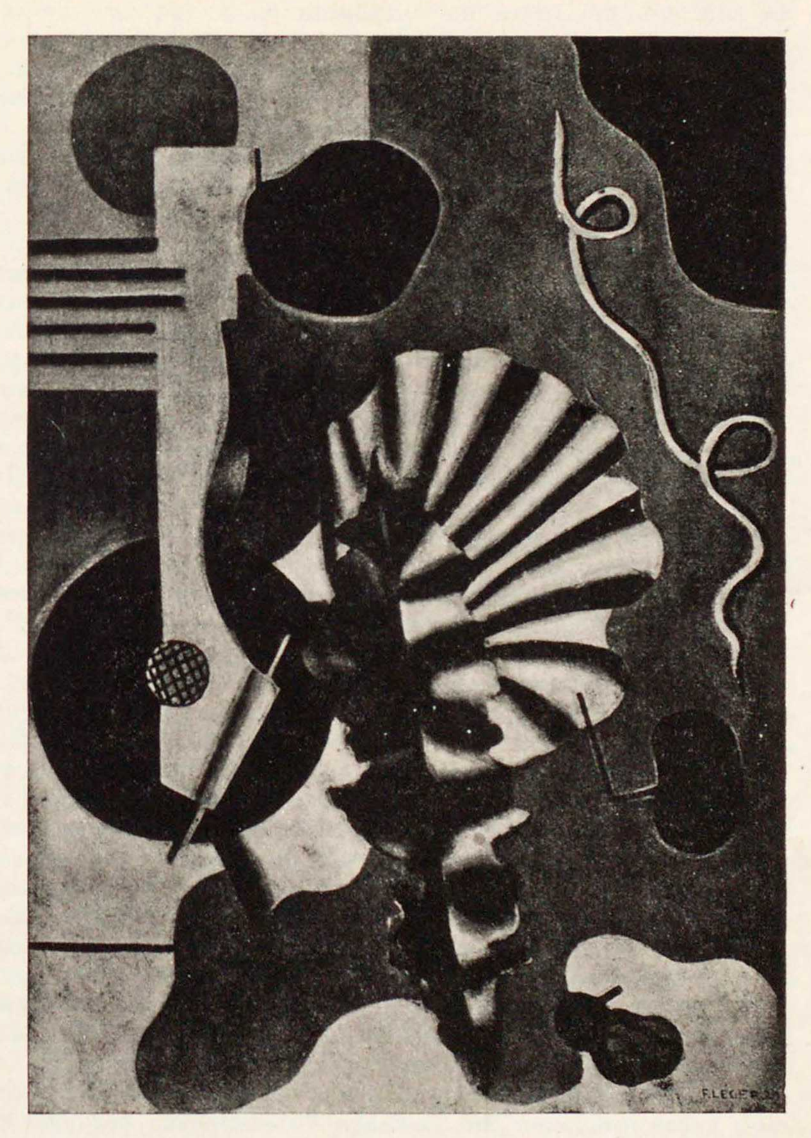
„Моя берлинская выставка“ [1]

Флехтхейм просит меня поболтать о моей ближайшей берлинской выставке—это, конечно, нескромно: но как можно в чем-нибудь отказать великому берлинскому антрепренеру?

Пусть будет так. Я мыслю себе приблизительно следующее: вы увидите в феврале собрание картин с минимумом перспективы и ракурсов—вертикальное искусство.

В этом же нет ничего особенно нового,—примитивисты, импрессионисты уже вели борьбу с перспективой, оставленной в наследство итальянским ренессансом, типичной эпохой упадка.

Но этот итальянский ренессанс дал нам и еще нечто: а именно сюжет. Примитивисты не смогли преодолеть сюжет



Леже. **Композиция** (1929)

до конца—их время не позволило им этого, но они все же унизили его, они его эксплоатируют. Ренессанс же, напротив, подчинялся сюжету, совершенно в нем утопая, и дал больше оптических изображений материала, чем пластического искусства. Нужно было любой ценой избежать опасности попасть снова в старую колею. Модернисты [2] совершили это огромное усилие. Модернисты начинаются с Манэ и импрессионистов—уже эти последние делали попытку освободиться; они менее изобразительны, чем их предшественники,—их страсти, их натюрморты—простые „мотивы": в них, правда, есть „сюжет", но искусство трактовки для них важнее и стоит выше. Кубисты острее подчеркнули освобождение—они разбили, поломали, раздробили сюжет в порошок—и продолжали свои завоевания вплоть до введения „абстрактной" картины. Но после достижения этой крайней позиции выступила полнейшая путаница. Повсюду воцарилось ярко выраженное анархическое состояние.

Несмотря на все сказанное, для создания станковой картины, конечно, что-то нужно. Однако белого полотна недостаточно. Недостаточно также круга и квадрата на белом полотне [3], возвращение же к „сюжету" нежелательно—это было бы шагом назад. Современное положение приблизительно таково:

Чтобы написать станковую картину, не следует быть „абстрактным" и нельзя также подпадать под власть „сюжета".

„Абстрактное" искусство имеет свою строго ограниченную сферу в стенной живописи, в искусстве, связанном с архитектурой. Там оно может развиваться и образовать очень важную отрасль искусства. Но как же со станковой живописью?

Станковая картина должна быть живым организмом, разнообразным, богатым, интенсивным. Она должна доминировать на стене над пространством, как самый красивый, броский, подвижной продукт фабричного производства. И что же дальше?

Я ощущаю наличие в наши дни поразительного и чрезвычайно актуального факта: предметы, „объекты" выступают на передний план (в 1924 г. я создал небольшой фильм „Механический балет", состоявший почти исключительно из „объектов"). Таким образом, дело теперь в том, чтобы изобразить этот „объект" пластически. Над этим я и работаю в моей живописи уже несколько лет. Новое искусство магазинных витрин учит нас, как „навязывать" предмет, как помещать его в пространстве, изолируя, персонализируя. Ботинок, пара чулок стали индивидуальностями, плод у фруктовщика драпируется, баранья

туша в мясной лавке превращается в значительную, самым действенным образом инсценированную личность.

Кино с его крупным планом тоже повысило значение объекта: рука, палец, нога, глаз, увеличенные в десять раз, становятся объектом, индивидуумом, и вот—пожалуйста, следите за мной тщательно: „сюжет" состоит, конечно, из объектов, но если вы подумаете „сюжет", если вы будете исходить из идеи „сюжет", тогда вы, конечно, принесете объект „в жертву" „сюжету", т. е. встанете на старую несовременную точку зрения.

Но если вы смотрите на современную жизнь ясным взором, если вы прочувствовали „объект", тогда вы просто-напросто „сюжет" принесете в жертву „объекту", вы перевернете формулировку. Это кажется пустяком и выглядит очень простым и все же: это противоположность, и эта противоположность, по моему мнению, в высшей степени актуальна. И на этом я и базируюсь при построении моих картин.

Старая живопись характеризуется понятием „сюжет", я же полагаю, что в современной живописи его место должен занять „объект". Разумеется, чрезвычайно трудно придать этому „объекту" пластическую значимость; для этого требуются совершенно специфические приемы.

Я лично, для того чтобы „объект" приобрел пластическую значимость, применяю контрастные положения, отношусь к нему с величайшим вниманием, дохожу даже до того, что избегаю концентрических положений и стараюсь поместить его в пространстве в центробежном положении.

Итак, вы увидите у моего друга Флехтхейма произведения именно такого рода. Я полагаю, в достаточной степени своеобразные и современные,—созданные в соответствии с этой концепцией „объекта", поданного в контрасте к пластически представленному заднему плану.

Прибавляю еще следующее: мне кажется, что я рассказал достаточно ясно о моей любви к „объекту", о моей работе над созданием новой техники. За эту ясность я должен быть благодарен таким проницательным умам, как Христиан Зервос, Териад, Вальдемар Жорж, Морис Райналь [4]; это они в их статьях о моей работе последних лет почувствовали и выразили остро и ясно искания, неясные вначале для меня самого. В этой статье я развиваю просто-напросто то, что увидели и почувствовали они—вот и все. И нечто подобное ощущали и мои коллекционеры—назову только немецких—Ланге и Ремиша в Крефельде, Ребера и Флехтхейма [5].

АМЕДЭ ОЗАНФАН
род. 1886
и ЖАННЕРЕ (ЛЕ КОРБЮЗЬЕ)

ОЗАНФАН и ЖАННЕРЕ

Амедэ Озанфан род. в 1886 г. в С.-Кентене (Франция), в семье строителя. По окончании местной художественной школы Ла Тура он переезжает в Париж и поступает в академию „Ла-Палетт“, работая у Ж. Э. Бланша и Котте. Он путешествует по Германии, Испании, Голландии и др. странам. Будучи женат на русской (художнице Зине Озанфан), он живет некоторое время в Перми и изучает философию. Впервые участвует на выставках 1907—1908 гг. (Société Nationale des Beaux Arts) и в Осеннем салоне 1908 г.

В годы войны Озанфан является издателем журнала „L'Elan“, где он группирует представителей искусства „авангарда“, публикуя в нем наряду с рисунками Дерена, Лота и др. и свои рисунки. С 1920 г. Озанфан совместно с Жаннере (Ле Корбюзье) издает журнал „Esprit Nouveau“, сразу получающий значение боевого выразителя тенденций, вышедших из кубизма.

В журнале „Esprit Nouveau“ даются новые установки, программные выступления, причем статьи по живописи написаны главным образом Озанфаном под разными псевдонимами (Vauvercy, Dermée и пр.). Корбюзье же затрагивает преимущественно вопросы архитектуры и производственного искусства. Озанфан и Жаннере в „Esprit Nouveau“ развивают и защищают новое, вышедшее из кубизма направление в искусстве—„пуризм“. Одновременно в своей художественной практике Озанфан и Жаннере (Корбюзье) строят систему пуризма. В противоположность кубистам композиции пуристов стремятся быть простыми, легко и ясно воспринимаемыми. Основная линия построения композиции—вертикаль. Темами картин служат натюрморты, составленные главным образом из стандартных предметов, причем все приведено к плоскости, а если художник стремится показать объем предметов, то он развертывает их по плоскости.

Творческий метод Озанфана и Жаннере как художников-пуристов раскрывается в приводимых выдержках из книги Озанфана и Жаннере „Современная живопись“, отрывки из которой были уже ранее напечатаны в журнале „Esprit Nouveau“.

Основное положение, из которого исходят авторы, это то, что „человек—животное геометрическое“, отсюда требование упорядочивания природы, подчинения порядку. Вторая, не менее важная установка—это „стремление к искусству, которое могло бы создать устойчивые произведения, неподдающиеся духу времени“; поэтому пуристы при построении своих картин исходят „из существования реакций постоянного характера на определенный цветовой возбудитель“, учитывая также реакцию от

формальных и геометрических элементов. Отсюда вывод—„картину можно построить, как машину“.

Как выдвигаемый пуристами лозунг в журнале „Esprit Nouveau“ „наш век—век экономии не только материальной, но и психической“, так и лозунг, который они дают в приводимом ниже отрывке, а именно: „Картину можно построить, как машину“, указывает на то, что Озанфан, как и Жаннере, выявляет идеологию буржуазии в период „восстановления хозяйства“ после войны, когда установка на рациональное, экономичное использование всех средств производства становится решающей. Уже многие положения книги „Современная живопись“, как например, „тенденция человека к упорядочиванию“, говорят за то, что Озанфан проводит здесь тенденцию „организованного капитализма“. Тенденция „организованного капитализма“ сказывается и в лозунге Корбюзье „архитектура или революция“, но наиболее ясно эти тенденции проявились в более поздней книге Озанфана „L'Art“ (1927), где он выражает свое восторженное отношение к капиталистической „рационализации“.

„Во времена нашего детства,—пишет Озанфан,—14 часов работы, сейчас—8. В САСШ 5% рабочих работают 5 часов, только пять раз в неделю: перепроизводство. Часы работы сократятся еще. Человека будет обслуживать машина-раб лучше, чем во время рабовладельчества обслуживали рабы господ“. В заключение следует указать, что в настоящее время как в практике Жаннере (Ле Корбюзье), так и Озанфана ощущаются определенные изменения. В произведениях Жаннере (Ле Корбюзье) с 1929 г. уже нет той четкости композиции, которую ярко выдвигали пу-

ристы, уже там налицо деконструктивный элемент. Еще показательней практика Озанфана, который приходит к „магическому реализму“. Для Озанфана, как и для Пикассо, характерен тот же отход от науки, от разума. Эти тенденции—один из ярчайших показателей того тупика, к которому приходит буржуазная культура.

Однако, есть основания думать, что развитие Озанфана на этом не остановится, и что художник сумеет найти выход. Шатания, искания Озанфана были симптомом его неудовлетворенности ранее найденными положениями, выражением его сомнения в ценности окружавшей его капиталистической действительности, в способности капитализма целесообразно организовать созданные им материальные возможности. Мировой экономический кризис, явственно вскрывая противоречия капиталистического строя, развертывая картину деградации, упадка капиталистического хозяйства, вызвал сильнейшее брожение в интеллигенции. Ни о каких началах рационализма, плановости в области экономической жизни больше не приходилось мечтать; тем сильнее становится контраст этого упадка с страной строящегося социализма, где торжествуют начала организованности и плановости. За последние годы (особенно 1932 г.) следует констатировать усиливающийся рост за границей интереса и симпатии к СССР, приводящий, в частности, во Франции к созданию Ассоциации революционных писателей и художников (AEAP). Озанфан, наряду с Люрса, Леже, Эрбеном, Липшицем, Цадкиным и др. представителями „левого“ крыла искусства входит в эту ассоциацию и активно участвует в ее работе.

Н. Яворская

Озанфан. Натюрморт

Отрывки из книги „Современная живопись“[1]

Живопись может быть воспринята нашим сознанием только посредством нашего зрения, зрение же наше особенно обострено интенсивным зрелищем современной жизни.

Благодаря развитию машинизации всюду утверждается геометрия; наши органы чувств привыкают теперь к зрелищам, в которых она господствует; наш разум, удовлетворенный тем, что повсюду находит геометрию—свое собственное создание,—восстает против бессвязных, часто враждебных геометрии проявлений живописи и в особенности против бескостной и эскизной живописи импрессионизма.

Актуальное зрелище всегда геометрично. Наши чувства и

наше сознание пропитаны геометрией; человек—животное геометричное, и ум его по своей природе геометричен; потребности искусства изменяются. Современное искусство должно учесть существование этих новых потребностей. В течение последних пятидесяти лет проделана уже огромная работа.

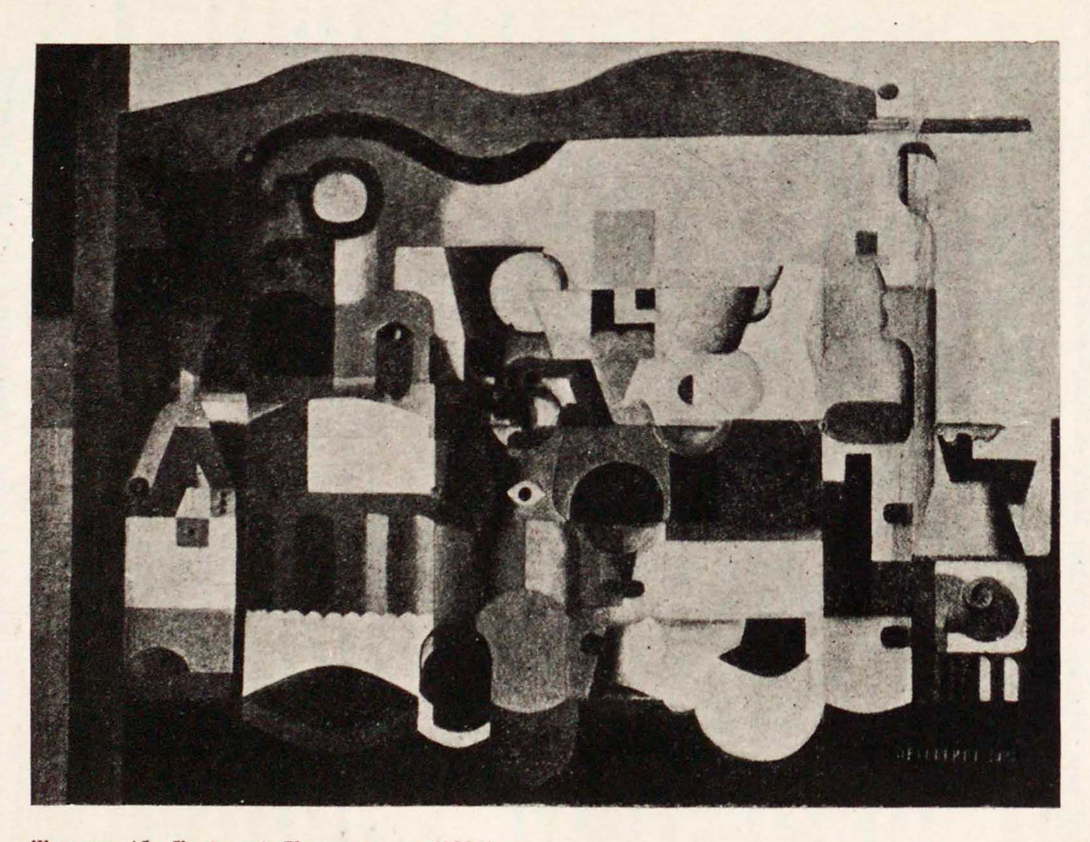
От Энгра—к кубизму. Уверенность в дальнейшем развитии завоевана.

Природа представляется нам неорганизованной, потому что она всегда фрагментарна. Природа становится „прекрасной“ лишь через посредство искусства, когда в силу счастливой случайности она оказывается упорядоченной, подчиненной нашему порядку, который является по существу геометрическим.

Человек—животное геометричное. Разум создал геометрию, геометрия удовлетворяет нашу глубокую потребность к упорядочению. Произведения, всего более нас поразившие, как раз те, в которых ощущается геометрия.

Относительная ценность „природного остатка“ в произведениях искусства разных эпох составляет основу различных эстетических учений. Хотя вообще невозможно приписывать „природному фактору“ значительную ценность, мы считаем, во всяком случае, что эволюция большого искусства доказывает, что ценность его с течением времени все ослабевает.

Понятие „правильный цвет“ ровно ничего не говорит. Цвета в открывающихся нашим взорам явлениях природы всегда изменчивы: их отношения друг к другу бесконечно варьируются, и художнику остается только дать соединения тонов, которые можно назвать правильными на картине, именно потому что они представляют собой цветовые сочетания, правильность которых художник чувствует, хотя они удивительным образом отличаются от естественных цветов природы. Нас всегда трогала до слез умилительная активность художника по отношению к природе. Сочетания тонов—чисто субъективное творчество, а в их отношениях друг к другу заметно математическое начало. Чтобы убедиться в этом, взгляните на явления природы, послужившие темой для пейзажистов, и скажите, что у них общего по цвету с деревьями, небом и человеческими телами Пуссена, Тинторетто, Энгра, Сезанна, Сера и Ренуара. Итак, пусть не говорят о правильности цвета, разве только о той мнимой правильности, которая характеризует произведения искусства, проникнутые единым органическим началом.



Жаннере (Ле Корбюзье). **Композиция** (1925)

Современная жизнь с ее машинизацией усовершенствовала наш глаз. В непосредственной с этим связи в нашем уме развилась склонность к исчерпывающей систематизации. Наши чувства и наш ум стали более требовательными. Они требуют искусства предельной точности.

За последние пятьдесят лет некоторые художники среди общего отставания в развитии искусств выразили дух эпохи. Энгр, Сезанн, Сера привели искусство к его истинной современной функции, а именно к лиризму. Творчество Матисса сделало возможным появление кубистов. Пикассо и Брак—первые инициаторы великого движения, которое завершает и подводит итоги предшествующей освободительной работе и водворяет живопись в принадлежащих ей по праву владениях.

Можно так резюмировать теоретический вклад кубизма: кубизм рассматривает картину, как вещь, порождающую лиризм, а лиризм, как единственную цель картины. Художнику позволены все вольности при условии пробуждения этого лирического начала. Кубист полагает, что картина ничем не обязана природе, и сам пользуется формами и цветами не ради их подражательной способности, а ради их пластической ценности.

Пуризм

Пуризм—порождение кубизма; восприняв основные идеи последнего, пуризм ограничил, однако, права, которые кубизм предоставил художнику. Он имел целью достигнуть искусства универсального и сознательно очищенного от элементов развлечения и забавы. Пуризм основан не на слабостях человеческих, именуемых притворной сентиментальностью, напыщенностью, аффектацией и еще чувственностью, распущенностью и неуравновешенностью чувств; он стремится к искусству, которое могло бы создать устойчивые произведения, не поддающиеся духу времени...

Цвет

...Пуризм начал с изысканий в области зрительных ощущений, прежде всего цветовых. Действительно, исследования Руда, Гельмгольца, Кенига и Бродхуна, К. Генри доказали существо-

вание реакций постоянного характера на определенный цветной возбудитель; более того, раз цвета были точно определены, появилась возможность говорить, например, об определенном красном цвете с той же точностью, как в музыке о тоне „la“...

...Постоянство первого цветового ощущения позволяет создать цветовую гамму с определенным и устойчивым выражением и логику ее употребления, следуя которой художник высказывается с предельной точностью.

Некоторые цвета действуют особенно возбуждающе и динамично (чистые цвета спектра и некоторые химические цвета), другие особенно „конструктивны“ и более „человечны“ (естественные цвета, глины и пр.); состав гаммы подбирается сообразно природе впечатления, какое хотят вызвать; она может быть сложной, используя активные и нейтральные цвета, если желательно выразить впечатление сложности...

Психологическая реакция

...Так как пуризм добивается универсальности, то основная задача—убедиться в устойчивости ощущения цвета.

С непосредственными чисто физическими реакциями на различные цвета ассоциируются впечатления вторичного познавательного порядка; с синим ассоциируются, например, прочные и специфические ощущения воздуха, жидкости, дали и глубины, воспоминания об окрашенных в тот же цвет предметах природы—воде, небе, отдаленных предметах; коричневый цвет—земной, зеленый цвет напоминает растения и т. д... Таким образом, этот второй психологический порядок интимно связан с первым, физиологическим порядком опыта и привычек, наследственных и благоприобретенных; для пользования впечатлениями второго порядка необходима своя логика. Цвета должны быть связаны и приспособлены к форме в условиях и обстановке, никоим образом не произвольных.

Форма

Старые эстетические учения, говоря о форме, отправлялись всегда от изображаемого предмета, который представляет собой очень сложное синтетическое целое, с трудом поддающееся анализу. Пуризм отправляется от первичных формальных и гео-



Озанфан. Натюрморт (магический реализм) (1930)

метрических элементов, так как реакции на них нашего организма относительно просты и сравнимы с ассоциациями различного типа.

Можно привести ощущения первичных форм к ощущению вертикали (линии падения тел), как к первоначальному ощущению, вокруг которого группируются все прочие ощущения, относящиеся к форме. Все формы вызывают разнообразные виды основного ощущения вертикали.

Ощущения мускульных движений и кровообращения изменяют наше состояние, когда мы глазами воспринимаем линии соединения форм друг с другом. Можно сказать, что картина вызывает сперва симфонию ощущений; вызванная последними симфония ассоциаций затрагивает наши чувства (cénesthésie) и наше сознание.

Отправляясь от элементов формы и цвета и рассматривая их, как возбудители определенного специфического действия, можно создавать картину, как машину. Картина есть план, назначение которого—нас волновать.

Это—основная идея пуризма...

Сюжет

...Может ли существовать картина, как простое сочетание форм и цветов, ничем необязанное вещам из мира действительности?

Конечно, современная картина имеет тенденцию стать предметом независимым, а в пуристической картине, кроме того, превалирует момент изобретательства.

Идеал, к которому стремятся кубизм и пуризм,—создавать сочетания, ничем необязанные природе.

Но картина, представляющая собой только симфонию цветов и форм, использующая лишь первичные реакции формы и цвета, будет не чем иным, как орнаментальной композицией. А из опыта известно, что орнаменту, хотя он и доставляет нам действительное удовлетворение, недостает эмоционального и интеллектуального волнения, на которое совершенно неспособно чисто физиологическое искусство. Вот почему пуризм отправляется от элементов, отобранных среди вещей, существующих в действительности, из которой он извлекает специфические формы.

Он выбирает их предпочтительно из вещей, удовлетворяющих

самые неотложные потребности человека, служащих как бы продолжением его органов. Благодаря этому, они весьма интимно связаны с человеком и настолько обыденны, что едва ли представляют интерес сами по себе и не дают повода для привнесения анекдота в тематику картины.

Пуризм доказал очевидность закона механического отбора. Последний устанавливает, что вещи развиваются по направлению к типу, предопределенному эволюцией форм между идеалом высшей утилитарности и идеалом удовлетворения потребностей экономного производства, что фатально соответствует естественно историческим законам. Эта двойная игра закона привела к созданию некоторого числа, так сказать, стандартизованных предметов, которые особенно тесно связаны с человеком, приноровлены к нему, принадлежат к тому же разряду форм и, таким образом, соединены друг с другом единством законов, действовавших при их образовании.

Не предписывая определенных тем, пуризм до сих пор ограничивал свой выбор этими предметами.

Итак, пуризм выражает себя посредством пластических эквивалентов, созданных продуманным отбором элементов, физиологические и духовные особенности которых ему точно известны.

Элементы эти образованы предметами, имеющими особые чувственные свойства, и расположены на основании принципов, которые дают совершенно специфические эффекты.

Стандартные предметы

Предметы эти—мы подчеркиваем—выбраны среди самых обыденных вещей. Они лучше всего представляют типические вещи, удовлетворяя таким путем стремление ума все сводить к единству, являющееся одним из его основных свойств. Более того, эти обыденные предметы имеют преимущество совершенной четкости, узнаются без усилий и устраняют возможность рассеяния и отклонения внимания, которое иначе было бы сбито с толку странностями, неизвестным и плохо известным. А совершенную четкость им придает то, что они постоянно воспроизводятся в наиболее общих своих чертах, стандартах. И здесь мы опять находим новое проявление склонности к системе, которая предоставляет самое банальное и бесспорное свойство человека.

Композиция

Пуристическая композиция вытекает из композиции кубистической. Но известно, что в кубизме предмет в начальной стадии изменяется, часто совершенно деформируется с целью наилучшей организации его в картине; пурист же придает особое значение сохранению за предметами их конститутивных черт. Он не признает за собой права изменять предметы сверх известного предела; он выбирает свои отправные пункты так, чтобы предметы располагались нормально без деформации, которая изменила бы их тип; так объясняются, например, соединения предметов одним общим контуром. Соединение элементов с целью создать в картине единый предмет часто решается в кубизме искажением специфики предмета, в пуризме оно достигается органическим сочетанием его элементов.

В конце концов, когда разрешены технически многочисленные проблемы, относящиеся к пуризму (а также, разумеется, проблемы, затрагивающие живопись в целом), когда найден удовлетворительный пуристический синтаксис, тогда ценность картины определится ценностью первоначального замысла художника.

Существование законов, которым должен следовать художник, заставляет признать, что пуризм есть теория дидактическая, конечно, это так, раз его грамматика поддается формулировке; впрочем, грамматика только тогда имеет ценность, когда умеют ее применять.

Конечно, пуристической техникой могут воспользоваться лишь те, кто порвал с условностями старой живописи, кто переродился, став на высоту современной цивилизации. Поэзия, потребная нашей эпохе, далека от туманов, в которых любили плавать романтики. Фехнер, изучая ощущения человека, констатировал, что малейшее отклонение линий, составляющих прямой угол, доставляет нам страдание. Точные люди нашей эпохи отвергают тупик, в который нас завели неуравновешенные художники, любящие двусмысленность форм и тонов; в поисках путей к оздоровлению мы чувствуем себя более человечными. И если мы продолжаем воспринимать красоту, как единственное истинное благо, мы обязаны изменить содержание понятия „красоты“ сообразно с общей эволюцией теоретических воззрений.

ДЖИНО СЕВЕРИНИ
род. 1883



ДЖИНО СЕВЕРИНИ

Джино Северини род. в 1883 г. в Кортоне, в семье трудящихся; влечение к живописи заставляет шестнадцатилетнего юношу покинуть родной город и направиться в Рим, где он служит конторщиком и пишет в свободные часы. В 1901 г. он сближается с Боччиони и Балла̀, будущими футуристами. В 1903 г. устраивает свою первую выставку в Риме, в 1906 г. переезжает в Париж. В 1910 г. участвует в шумных выступлениях футуризма, сочиняя и подписывая его манифесты; картины Северини на выставках футуристов демонстрируются в Париже, Лондоне, Берлине, и др. городах и раскупаются коллекционерами. Однако весьма рано у Северини зарождаются сомнения в правильности методов футуризма; в работах 1914—1919 гг. он переходит к системе кубизма, рассчитывая найти в его методе путь к наиболее полному изображению действительности.

Однако скоро наступает разочарование и в кубизме; Северини отталкивает „ненаучность“ методов кубизма. Он стремится в законах математики отыскать ключ к разрешению волнующих его проблем. Свою систему, изложенную им в книге „Du cubisme ou classicisme“, Северини стоит в резкой оппозиции к эстетическим вкусам, господствующим в Париже. Северини характеризует художественную анархию современности и объясняет ее, помимо причин социальных и моральных, забвением художниками „эстетики циркуля и числа“. Он настаивает на необходимости возобновления традиций, на необходимости воссоздания „истинной“ школы на месте пришедшей в полный упадок официальной Школы изящных искусств, где высокие законы превратились в мертвые, лишенные жизни и воздействия формулы.

Бросая беглый взгляд на историю, Северини находит, что искусство всегда эволюционировало, находило своеобразный стиль своей эпохи, базируясь, однако, на „вечных и незыблемых“ законах конструкции. В отрыве искусства от науки, в полном незнакомстве художников с основами математики видит Северини один из главных факторов упадка современного искусства. Он постулирует необходимость энергичной реакции на искусствопонимание нашей эпохи, базирующееся на инстинкте, чувстве и анархическом произволе.

Северини считает современное искусство стоящим на ложном пути, он говорит о своем разочаровании методом работы Сезанна; он бросает взгляд в прошлое в поисках традиции, к которой естественно могла бы примкнуть современность. В итальянском ренессансе, начиная с Джотто, Северини находит элементы, кото-

рые можно плодотворно усвоить и продолжать: „законы находились тогда в полном развитии и были полны возможностей. Не все эти „возможности“ осуществлены историей, не все обещания ранней эпохи ренессанса были выполнены“. Северини пытается доказать существование сродства современной эпохи с первыми гуманистами.

Такова достаточно связная и литературно формулированная декларация реставрационных стремлений современности. Новая теоретическая установка Северини ближайшим образом отражается и на его творческой практике. Вместо кубистических разложений и сдвигов появляется серия реалистически переданных натюрмортов, написанных по строго композиционной схеме; создаются такие композиции, как „Материнство“ (1920), в которой имеются не только внешние элементы заимствований итальянской живописи эпохи Возрождения, но налицо стремление построить картину на основе рассчитанной математической схемы; излюбленным мотивом для композиций Северини 1921—1930 гг. являются фигуры арлекинов и пьеро („pulcinello“), „мода“ на которых была установлена еще Пикассо; эта тематика является характерной иллюстрацией отрыва от жизни, никчемности подобного искусства, построенного по чисто головным схемам. Колорит ранних неоклассических работ Северини жесткий, форма сухая; система колорита и трактовка формы данных работ напоминают живопись одновременно развивающегося течения в немецком искусстве—„новая вещественность“. В позднейших работах Северини, отказавшись от прежней ригористичности, переходит к более свободной живописной манере. Его сложные, декоративные натюрморты последних лет построены на

сочетаниях фруктов, музыкальных инструментов, античных масок и руин, введенных как элемент пейзажного фона. Композиции эти носят декоративный характер, чуждый реалистической догмы, с совершенно условной трактовкой пространства, использующей отчасти приемы пространственного построения Де Кирико.

Следует подчеркнуть монументально-декоративную религиозную живопись Северини. В период воинствующего футуризма Северини разделяет антиклерикальные установки футуризма, видящего в церкви одну из обреченных на слом исторических институций. Это отношение к религии резко меняется со времени перехода Северини к неоклассицизму. В числе основных фактов его биографии (в книге Куртиона о Северини) под 1923 г. стоит: „Северини возвращается к абсолютному соблюдению обрядности католической религии“. Ревность нового прозелита выражается в том внимании, которое он уделяет проблеме религиозного искусства. Он не только теоретически ставит эту проблему в своих статьях в журнале „Bulletin de la vie moderne“, но и решает ее на практике—в декоративной росписи церквей в La Roche (Швейцария) и Semsales (Швейцария). В последней он получает заказ, побеждая соперников на конкурсе. В своих больших стенных декорациях Северини использует некоторые технические приемы своих ранних формалистических опытов, придавая, таким образом, трактовке религиозных тем тот момент „новизны“, который особенно ценится желающей связаться с современностью церковью.

Таким образом, возвращение к традиции ознаменовалось у Северини, как и ранее у Мориса Дени, не только чисто формаль-

ным использованием композиционных схем и живописных приемов мастеров ренессанса, но и обращением к иной тематике; все это указывает и на новую функцию искусства Северини. Его искусство эпохи футуризма и кубизма окрашено тенденциями, свойственными этим течениям; в них выявляло себя стремление класса индустриальной буржуазии дать свою новую интерпретацию действительности, использовать искусство как одно из орудий утверждения своего господства, направленное на воспевание новых форм жизни, на свержение власти традиционных пережитков и потерявших жизненный смысл схем; развиваются поиски новых форм искусства, которые могли бы отвечать мировоззрению буржуазии эпохи развернутого империализма, которые в той или иной степени учитывали бы сдвиги, принесенные колоссальным техническим развитием. Отсюда установка на техническое новаторство, на изобретательство, на создание новых формул, новых программ, которое характеризует искусство предвоенного империализма. Однако нигде так явственно не сказалось в области искусства загнивание капиталистической культуры; оно проявилось в чистейшем формализме, в плане которого ставились все проблемы, в явной неспособности дать решение этих проблем по существу, в абстрактно-экспериментаторском, „трюкаческом“ характере этих поисков, а также в том стремлении к поверхностной декоративности, которая окрашивала, в частности, футуристические полотна Северини, лишала их какого-либо серьезного, научно-опытного характера.

Война и революционное движение послевоенной эпохи изменили позицию идеологов буржуазии. Испуганная активным вы-

ступлением пролетариата, буржуазия ищет выхода в открытой борьбе с его революционными тенденциями; эра „либеральной“ политики сменяется фашистской диктатурой; в области идеологии стремление к „новаторству“ сменяется поворотом к традиции, к классике; в тесной связи с традицией, в укреплении „вечных законов“, застывших норм жизни и искусства ищет буржуазия упрочения своего шатающегося положения; так рождается почти одновременно в Италии, Франции и др. странах „неоклассицизм“, долженствующий внушить веру в силу и значение традиционных начал. Фашизм стремится к „упорядочению общественного хаоса, к укреплению централизующей силы государства“, т. е. пытается демагогическими фразами замаскировать открытые методы буржуазной диктатуры. Подобно этому неоклассицизм с его программой „гармонии числа и циркуля“, восстановления окостенелости и средневековой скованности раннего ренессанса (т. е. тех отрицательных черт, которые связывают эпоху Джотто с феодальными традициями) непосредственно направлен против революционного рабочего движения, являясь наиболее ярким проявлением фашизации буржуазного искусства после войны. Понятно, что в условиях политического напряжения послевоенной эпохи значение церкви как активной контрреволюционной силы учитывается буржуазией и используется ею. Церковь всегда выступала защитницей власть имущих. После войны на религиозную пропаганду тратятся огромные суммы. Начинается то строительство церквей, то „возрождение“ религиозного искусства, деятельное участие в котором принимает и вновь обращенный в католицизм Северини.

Б. Терновец

Отрывки из книги „От кубизма к классицизму (эстетика циркуля и числа)“ [1]

Со времени итальянского Возрождения законы конструкции постепенно были преданы забвению. Во Франции последний художник, унаследовавший их от итальянцев и сознательно применявший, был Пуссен. После него еще пользуются несколькими общими правилами, но все более и более отходят от концепции разума и приближаются к природе или, чтобы быть точным, к внешнему виду природы. Смешивают жизнь и искусство, становятся чудовищно ловкими, стараются вызвать восхищение неожиданностью, а не чистой красотой форм разума. Таким образом, искусство окончательно впало в область чувственных

восприятий, и в наше время этот *сенсуализм* стал *церебральным*.

Вместо того, чтобы постигать и развивать „технические средства“ мастеров серьезными научными понятиями, предпочли окончательно освободиться от того, что оставалось от старой школы, и каждый старался выразить и утвердить свою индивидуальность вне всяких правил и метода. Жадно ищется *оригинальность*, но, не имея в качестве базиса ничего, кроме фантазии и каприза, обычно достигается только *странность*.

Лучшие художники, наиболее одаренные, искренне верили, и многие еще продолжают верить, что можно вернуть живопись к конструкции и стилю посредством *деформации*.

Но *деформировать*—это значит *исправлять* природу согласно *чувственным* восприятиям. Это не имеет никакого отношения к *конструкции*, отправной пункт которой противоположен. Эстетика деформации идет от рисовальщиков-юмористов или карикатуристов вплоть до Домье и опирается на талант. В этом случае она может обмануть людей неопытных в ее чувственной сущности, но тем не менее это остается подчиненным искусством.

Современные художники во всех отношениях ничего больше не знают об истинных законах пластического искусства или знают только неопределенные общие правила; я не говорю о „мертвых формулах“, которым обучают в Школе изящных искусств; недостаточность их очевидна по результатам.

Между тем наиболее умные среди художников начинают отдавать себе отчет в том, что невозможно создать что-либо значительное на основе каприза, фантазии или хорошего вкуса, и что, в конечном счете, без школы ничто хорошее невозможно.

Начинают понимать настоятельную необходимость снова построить школу, не старую школу, оштукатуренную вновь и покрашенную в свежие цвета импрессионистов, какой является Школа изящных искусств, но большое строение, совершенно новый, от основания до крыши монумент, воздвигнутый на почве вечных законов конструкции, которые мы находим в основе искусства всех времен, *что не мешает эпохам разниться одна от другой*.

В наше время читают и изучают преимущественно философов, романистов и поэтов, но в общем мало интересуются геометрами и математиками. Эти последние, со своей стороны,

в общем потеряли интерес ко всем эстетическим и художественным вопросам.

Между тем во времена великих эпох искусства философы были геометрами, и художники были прежде всего геометрами и затем философами.

Одна из главных причин нашего художественного вырождения заключается, вне всякого сомнения, в этом разделении Науки и Искусства. Однако Наука является для художника чудесным садом, в котором он может прогуливаться и собирать самые богатые и прекраснейшие плоды, какие ему нужны для творчества. Они все у него под руками, но дело только в том, чтобы проникнуть в сад.

Зрело размыслив и расспросив учителей, я придерживаюсь следующего положения: Искусство это только очеловеченная Наука.

Если для математика число есть абстракция, для архитектора оно становится храмом. Но их сотрудничество необходимо. Искусство должно развертываться рядом с Наукой; эти два человеческих проявления неразлучны одно от другого и оба вместе от единственного и религиозного принципа, который есть начало Всего.

Я отношусь с величайшим уважением и интересом к исканиям, которые происходят вокруг меня и в которых я принимаю участие с верой и энтузиазмом в течение более десяти лет. Дисциплина, которую они проявляют, является уже шагом на верном пути, и склонность к конструкции, несомненно, точно определится, как только художник сумеет лучше пользоваться циркулем и числом. До сих пор, говоря с полной откровенностью, несмотря на талант и прекрасные намерения, реализации в общем продолжают оставаться в плоскости умствующих ощущений и не достигают разума; правило еще идет от эмпиризма, более или менее инстинктивного и чувственного.

Я искренно думаю, что кубизм, определяя собой единственную интересную тенденцию с точки зрения дисциплины и метода и тем самым являясь основой подготовляющегося нового классицизма, все же еще находится в настоящее время на последнем этапе импрессионизма. И, само собой разумеется, нельзя будет успешно преодолеть этот переходный период искусства и начать строить действительно по правилам до тех пор, пока художники не будут иметь абсолютного знания этих правил:

они заключены в геометрии и числах, как это будет видно из этих заметок.

Реконструкция египетских и греческих храмов и статуй была возможной потому, что можно было установить единство мер, „униссон", и извлечь благодаря этому правило, по которому они построены; то же должно быть по отношению к картинам.

Заниматься живописью без этих точных и строгих законов равносильно тому, чтобы хотеть создать симфонию, не зная гармонических соотношений и правил контрапункта.

Музыка не что иное, как живое применение математики; для живописи, как для всех искусств конструкции, проблема ставится таким же образом; для художника число становится величиной или тоном цвета, тогда как для музыканта оно составляет ноту или тон звука.

Из этих общих соображений я заключаю: произведение искусства должно быть „евритмичным"; это значит, что каждый его элемент должен быть вплетен в целое постоянным соотношением, удовлетворяющим некоторым законам.

Эта эстетика, базирующаяся на числе, соответствует законам, с помощью которых наш разум понимал и объяснял вселенную, начиная с Пифагора и Платона. Благодаря им мы знаем, что все в творении ритмично по законам числа, и только благодаря этим законам нам позволено воссоздавать, реконструировать эквиваленты равновесия и гармонии вселенной.

Можно определить цель искусства таким образом: реконструировать вселенную по тем же самым законам, которые ею управляют. Так как, если мы обратимся к первым проявлениям искусства, мы увидим, что подражание вообще и подражание человеческому телу в частности лежат в основе художественного чувства.

Прежде чем познать, как он сам был построен, человек начал подражать себе, но по мере того, как он сознавал свое строение и свою идентичность с мирозданием, он все больше отходил от внешнего подражания, чтобы приблизиться к внутренней реконструкции, т. е. к творчеству.

Когда художник, работает ли он с натуры или нет, делает и переделывает свою картину до тех пор, пока не достигает удовлетворяющей глаз гармонии, т. е. следуя эмпирическому методу Сезанна, снимает с поверхности слева некоторое количество, чтобы прибавить его к поверхности справа и т. д.,



Северини. Натюрморт

работает ли такой художник согласно разуму, даже когда он достигает известного равновесия?

С полной искренностью я думаю, что нет.

Я часто говорил, что этот прием работы, основанный единственно на рефлективных и инстинктивных движениях, ставит художника на уровень портнихи и модистки.

На основе этого неверного толкования „работы согласно разуму" была еще другая очень важная ошибка, точное происхождение которой я не знаю, но которая занимает большое место в ложном направлении, взятом многими современными художниками.

Эта ошибка, к которой я сам был причастен, за что приношу извинения, состоит в предположении, что для того, чтобы творить согласно разуму, надо изображать действительность *такой, какова она есть, а не такой, как она представляется.*

Я не колеблюсь заявить, что все построенные на основе этой ошибки теории и исследования неверны, софистичны и бессодержательны. Проводить две параллельные линии потому, что мы знаем, что в действительности они параллельны, или делать стол квадратным, потому что мы знаем, что он квадратный, значит подчиняться побуждению нашего инстинкта.

Изображать форму такой, как ее *знают*, а не такой, какой ее *видят*, есть все еще подчинение *инстинкту* и, точнее, *геометральному инстинкту*, как его называет Брикар.

Искусство состоит в реализации идеального измерения, заключенного между действительностью познаваемой или постигаемой и действительностью видимой.

Вернемся к примеру стола; следуя тому, как мы его знаем, он должен был бы быть квадратным; следуя зрительному ощущению, он должен был бы быть неправильным четыреугольником.

Чтобы практически осуществить равновесие этих двух действительностей, мы можем положиться только на Науку. Она нам дает средства осуществить четыреугольник, который мог бы удовлетворять идее, в ее абсолютном требовании, и глаза, в их требовании правдоподобия.

В защиту действительности постигаемой приходилось слышать доводы, подобные следующим: делая *квадратным* стол, который мы знаем, как квадратный, мы изображаем его так, как он есть в действительности, значит он *истинный*, тогда

как, изображая его так, как видят его наши глаза, он становится ложным, мы обманываем глаза зрителя.

Очевидная неоспоримость этого довода показывает, в какой мере логика, когда она базируется на невежестве, может сыграть злую шутку и запутать суждение. В самом деле, начерченное на полотне изображение стола, совершенно квадратного, будет восприниматься нашими глазами не как квадратное, а как прямоугольное; чтобы этот квадрат воспринимался нами, как совершенный квадрат, необходимо, по Гельмгольцу [2], чтобы его высота была на $^1/_{40}$ меньше его ширины, и то же относится ко всем изображениям, которые мы чертим на полотне, так как не надо забывать, что деформированной достигает наших глаз не только внешняя действительность, но и те действительности, которые мы изображаем на полотне.

Так, согласно Шарлю Анри, вертикаль нам будет казаться большей, чем косая, наклоненная влево; эта последняя больше, чем косая, наклоненная вправо, которая в свою очередь больше, чем горизонтальная. Потому же прямоугольник, наклоненный налево, кажется большим, чем прямоугольник, наклоненный направо.

Является непростительной наивностью, под предлогом стремления к истине, проводить две линии параллельные потому, что мы знаем, что в действительности они параллельны. Не будем забывать, что для художника линии и формы истинны только тогда, когда они находятся в совершенном равновесии с другими линиями и формами картины, и независимо от всяких сопоставлений, даже со знаемой нами действительностью. Эта платоновская мысль была высказана в последнее время, но она находится в противоречии с предшествовавшей мыслью относительно действительности разума и истиной, что доказывает, что смысл платонизма не постигнут. К тому же можно ли выдавать себя за платоников или пифагорейцев, не зная чисел?

Чтобы достигнуть совершенного равновесия и тем гармонии и истины, древние начинали с того, что правильно ставили проблему.

Они превосходно знали оптические законы и умели исправлять деформации, произведенные расстоянием.

Поэтому колонны греков имели утолщение, т. е. оба внешних очертания колонны слегка изгибались наружу, чтобы казаться глазу параллельными.

Также, основываясь на законах оптики, готика увеличивала отношения башен, заставляя их казаться значительно более высокими, чем они есть, и устремляя их к небу.

Одни эти примеры, я думаю, неоспоримо доказывают, что можно работать согласно разуму и знать и применять правила оптики.

В виде заключения я берусь утверждать, что художник должен знать эти правила, так как одна из самых существенных сторон его искусства заключается как раз в имеющейся у него возможности, с помощью вперед установленного метода, вызвать впечатление данной гармонии.

Другими словами, он сможет вызвать ощущение движения или ритма с помощью комбинаций линий и отношений длины; он равно сможет вызвать данное цветовое ощущение с помощью определенного аккорда красок.

Так например, он сможет дать цветовое впечатление оранжевого, выбирая такой аккорд и заставляя цвета этого аккорда подвергнуться такому превращению, что впечатление оранжевого будет преобладать в глазу зрителя, даже если оранжевого цвета в картине не будет.

Работать согласно этим правилам и законам, которые наш разум мало-помалу открыл и выразил, означает работать согласно разуму; вне этого есть только „изворачивание“, „приблизительность“ и „болтовня“.

Наша внутренняя организация симметрична, и всякое проявление искусства, которое хочет быть упорядоченным, становится симметричным.

Другими словами, каждому нашему движению соответствует движение рефлективное и противоположное, которое является его дополнением. Чем больше художники руководятся инстинктом и невежественны в законах гармонии, тем более они наивно симметричны.

Сиенские мастера и флорентинские примитивисты, всегда строя согласно соотношениям чисел, плохо скрывали систему своих композиций, которые все же приятны потому, что они выявляют большую ясность и возвышенность разума, а также потому, что симметрия всегда приятна.

Вместе с тем симметричная картина довольно скоро утомляет, как всякая вещь, строение которой слишком быстро становится понятным.

Поэтому-то греки и изобрели эквивалентную симметрию.

Чтобы это стало ясным, дадим определение симметрии. В современной геометрии две фигуры считаются симметричными по отношению к оси, когда, вращая одну из них вокруг этой оси, достигается совпадение ее с другой фигурой.

Греки понимали под симметрией постоянное соотношение, которое связывает части между собой и каждую часть с целым.

Мы могли бы поэтому заменить слово симметрия словом евритмия, которым я счел уместным воспользоваться в начале этого изложения. Итак, дело идет не о том, чтобы разделить холст на две равные части, делать на левой стороне то же, что сделано на правой, и даже не о том, чтобы заставить фигуры вращаться вокруг центральной точки так, чтобы они соответствовали друг другу в противоположных углах картины.

Я применял в свое время этот метод, а несколько художников еще продолжает его применять; это хорошо для начала, но не надо забывать, что такая симметрия прежде всего слишком элементарна и затем, что она скорее присуща декоративному стилю.

Чтобы хорошо построить картину, существуют другие средства, в одно и то же время более надежные, с научной точки зрения, и более приятные, с точки зрения производимого впечатления.

Значительная часть науки художника состоит как раз в композиции, и эта наука полностью состоит в умелом, ловком и точном распределении контрастов.

Дело идет прежде всего об умении разнообразить контрасты и правильно их располагать, согласно законам числа.

Из высказываний мастеров извлекают ряд общих положений, относящихся к композиции, как например, если доминанта картины вертикальна, ей необходимо сделать противопоставление посредством горизонталей и наоборот. Указывают также на композицию по диагонали картины или на ту, что располагается по форме андреевского креста, которую часто употребляли Пуссен и Делакруа. Но ни одно руководство к живописи, будь то Тестевена или Фелибьена, или даже Леонардо [3], не преподает ясного пути, которому надо следовать, чтобы построить картину. Вот причина этого: композиция покоится на всех геометрических и математических понятиях художника, которые он может применить с бесконечным разнообразием. Даже давая несколько типов композиции, нельзя было бы дать

представление о многообразии приложения геометрии, и вместе с тем была бы опасность создать „систему“, к которой и без того художники имеют большую склонность.

Вот почему было более целесообразно давать общие правила в предположении, что путем научного изучения принципы смогут быть уловлены и развиты. К несчастью, художники сделались все менее и менее склонными к научным занятиям, и при таких условиях эти общие понятия, правильные сами по себе, становятся настолько неопределенными, что живописец, незнающий геометрии, не извлечет из них ничего; самое большее он сможет почерпнуть в них начала дисциплины.

Диагональ картины или андреевский крест сами по себе являются только направлениями линий; чтобы эти направления расположились гармонично, надо прежде всего, чтобы они были рассмотрены в отношении углов, которые они друг с другом образуют, и затем чтобы их размеры так же, как и все деления на них, были охвачены соотношением.

Таким образом, если мы имеем композицию по диагонали, то основной секрет композиции состоит в том, чтобы суметь использовать свойства двух образовавшихся на полотне треугольников. Если стремиться выйти за пределы хорошего вкуса и приспособления, надо строить с помощью угломера и циркуля. Я особенно настаиваю в моем изложении на правилах геометрии и свойствах фигур, с которыми живописцы должны освоиться, и в этом, думаю, лучшая заслуга, которую я могу им оказать, так как, усвоив однажды эти понятия, тайна разъяснится для них сама собой и как бы волшебным образом.

Вполне очевидно, что надо начинать с выбора доминирующего направления, которое будет внушено тем сюжетом, какой хотят изобразить; такой доминантой, если композиция основывается на диагонали, может быть эта самая диагональ. Затем начинают располагать контрасты этой доминанты, так как согласно общему правилу, формулированному Шарлем Анри, „всякое направление вызывает дополнительное к нему“ или „всякое направление вызывает дополнительное к другому“.

Красота композиции, следовательно, зависит от способа, каким линии и углы контрастируют и отвечают один другому; но главная трудность состоит в правильном распределении точек отправления, центров симметрии и тяжести, в том, чтобы направлять глаз зрителя на выступающие точки, умело подготовляя ему отдых, перерывы или интервалы.

Эти точки отправления и выступающие точки могут быть нам указаны свойствами выбранных геометрических фигур или соотношением чисел.

Единство произведения требует, чтобы одно из этих соотношений, раз принятое, встречалось повсюду, умноженное или разделенное; между тем случается, что какое-нибудь соотношение может быть следствием другого или его производным, как например, соотношение четырех может быть следствием соотношения квинты. Только продолжительная практика и терпеливое изучение этой части математики могут дать живописцу мастерское владение этими „средствами".

Чтобы резюмировать, пополнить и сделать еще более ясным, если возможно, то, что я говорил выше о необходимости правильно распределять тяжести, прибавлю, что так же, как в музыке ноты чередуются с соответствующими паузами, можно и в линейных композициях чередовать заполненные и пустые места в пропорциональных, но не равных друг другу отношениях.

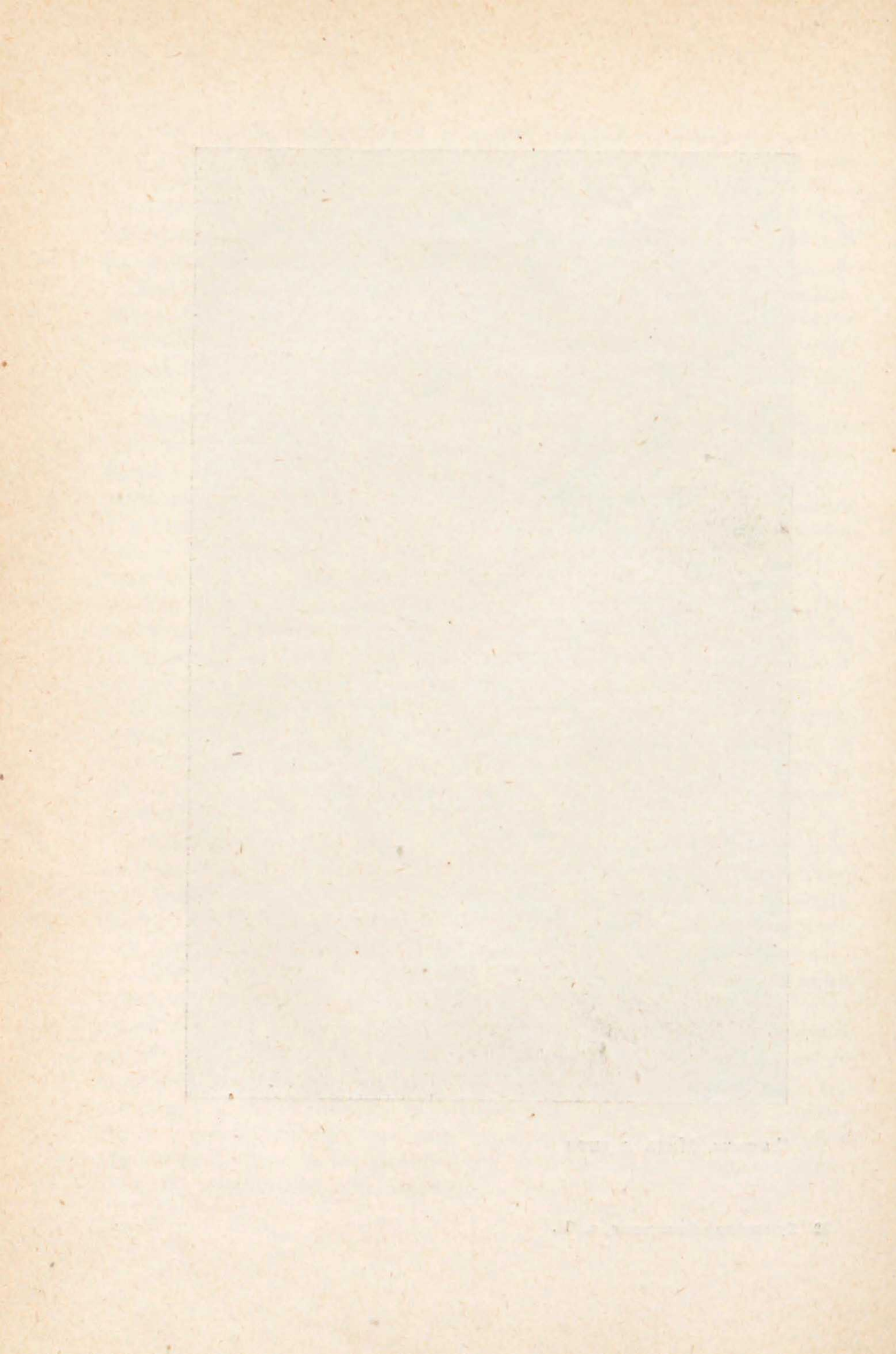
Так как, коль скоро глаз зрителя легко может отдать себе отчет в том, что такая-то длина или такая-то поверхность равна или почти равна другой, происходит то, что Виолэ ле Дюк [4] называет отношением подобия, которое утомительно и даже неприятно. И это как раз те отношения, которые всегда преобладают в произведениях, написанных без мастерства и таланта. В то время как впечатление, производимое пропорциональным соотношением или различием между измерениями, всегда приятно.

Рассчитывать на мастерское распределение и выбор гармонических отношений также можно только при достаточно глубоком знании теории чисел и всех свойств геометрических фигур. Именно с них обычно начинают, чтобы установить первые элементы евритмического остова.

Чтобы уяснить эти теории, я покажу в качестве примера композицию одной из моих картин—„Материнство". Отправным пунктом этой композиции является прямоугольный треугольник. Мысль воспользоваться пропорциональными соотношениями, свойственными треугольнику, пришла мне по интуиции и после многих нащупываний и размышлений о свойствах треугольника, но мне кажется, что я имею право утверждать, что мастера живописи, и в частности Рафаэль, аналогично применяли его свойства.



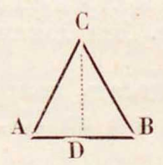
Северини. **Мать и дитя**



Прямоугольный треугольник, которым я воспользовался, образован краями холста, но совершенно очевидно, что можно начать с построения данного треугольника и исходить из его числовых отношений, что видно из дальнейшего.

Вот свойства моего прямоугольного треугольника, которые мне служили базой:

Имеется треугольник АСБ.



Если я опущу перпендикуляр на гипотенузу AB, мы имеем:

1. Оба образовавшиеся треугольника подобны.
2. Высота CD среднепропорциональна AD и
3. Сторона CA среднепропорциональна AD и
4. Сторона CA среднепропорциональна BD и BA.

Согласно тому, что я сказал относительно пропорций, можно написать следующие пропорции:

$$\frac{AD}{DC} = \frac{DC}{DB} \text{ или } DC^2 = AD \times DB,$$

а также

$$\frac{AD}{AC} = \frac{AC}{AB} \text{ или } AC^2 = AD \times AB,$$

$$\frac{DB}{CB} = \frac{CB}{AB} \text{ или } CB^2 = DB \times AB.$$

Если я возьму из каждой из этих частей какую-нибудь дробь или произведение, эти дроби или эти произведения всегда будут пропорциональны между собой.

Например, если я возьму $^1/_3$ от AD, $^1/_3$ от CD и $^1/_3$ от DB, эти три неравные части будут пропорциональны и составят правильное соотношение между собой.

По этому принципу можно делать композиции из линий, как на клавиатуре; трудность заключается в том, чтобы всегда держать в уме правила пропорции и легко ими пользоваться.

Установив эти геометрические базисы, вот каким образом я практически осуществил композицию.

Прежде всего я выбрал в качестве доминанты перпендикуляр, опущенный на гипотенузу одного из моих прямоугольных треугольников, и на этой доминанте поместил руку ребенка. Затем я удвоил это направление рукой матери и продолжил и повторил его в различных, но не случайно выбранных местах картины. Никогда какое-нибудь направление или линия не должна быть помещена на картине по воле чувства, но всегда подчиняясь точным числовым или геометрическим отношениям. Эта доминанта имеет наклон в 55° к перпендикуляру холста.

Чтобы начать распределять контрасты, я противопоставил ей линию, отстоящую от нее на 70°, которая образует платье ребенка.

Это контраст среднего интервала; если бы я хотел максимального контраста, я развернул бы угол до 90°, но впечатление получилось бы менее приятное.

Складки платья ребенка усиливают этот угол в 70° углами, аналогичными или с небольшими интервалами. Линии, образующие эти углы, всегда отделены друг от друга пропорциональными расстояниями. Затем левое плечо матери также контрастирует с доминантой на угол в 90°.

Складки лифа расположены по очень правильно пропорциональным интервалам, приблизительно до $^1/_{72}$. Эти складки образуют различные углы, которые модулируют главный контраст, как красный цвет был бы модулирован оранжевыми и желтыми в одном смысле и фиолетовыми и синими в другом, или как если бы переходили от черного к серому и белому и обратно.

Чтобы поместить занавес, я разделил верхнюю часть картины по „золотому сечению“ [5]; ширина окна составляет среднюю пропорциональную между меньшим и большим отрезками.

Эта композиция не симметрична, но евритмична; в ней есть центр симметрии, но можно было бы с тем же успехом расположить их несколько на той же картине. Этот принцип, являющийся одним из самых простых базисов, может быть применен самыми различными способами, в зависимости от треугольников и их расположения на холсте.

Надеюсь, что эти объяснения достаточно ясны для тех, кто обладает хотя бы посредственной геометрической культурой.

Вообще говоря, треугольник является одной из важнейших фигур для конструкции. Кроме общеизвестных треугольников, живописец сможет создать их по его собственным „соотноше-

ниям“, освоившись с измерением дуг и углов и с различными проблемами, касающимися этой части математики.

Возможно, что меня будут упрекать в применении принципов архитектуры в живописи, в этом случае я был бы счастлив, если бы мне доказали, что я неправ. Пока же архитектура рассматривается мною, как мать живописи и всех пластических искусств. У этих видов искусства одна грамматика, и ею служит геометрия; треугольник будет иметь те же свойства на фасаде строения и на поверхности холста.

Вполне очевидно, что оба пути, тождественные и параллельные в точке отправления, в определенный момент постепенно разойдутся в направлении разных целей. Но, несомненно, что для того, чтобы действительно строить, надо мгновенно забыть изобразительную сторону живописи, чтобы видеть только конструкцию. Другими словами, чтобы сделать компотницу, надо забыть компотницу и видеть только куб. Это геометрическое тело, думаю, остается тем же для живописца, скульптора, архитектора и для геометра.

Для уточнения скажем, что при помощи геометрии вообще и специально при помощи некоторых частей геометрии Монжа, называемой „прямоугольными сопряженными проекциями“, можно реконструировать человеческое тело и его тень и дать им движение; далее, при помощи „центральной проекции“ или перспективы их можно поместить в данную среду или окружение (внутренность комнаты, пейзаж и т. д.). Замечу, что это окружение может быть придумано живописцем как соотношения и пропорции тел и предметов. То же можно сказать о свете, который будет освещать картину: живописец может выбирать по своему желанию те направления, которые больше соответствуют его концепции целого.

Применение геометрических и математических знаний к искусству и в особенности законов перспективы достигло ко времени Леонардо и Дюрера безусловного совершенства. До них шло увеличение достижений, означенное в оставшихся нам произведениях очень заметной восходящей линией. Но после них поступательное движение остановилось. Художники сочли возможным довольствоваться достигнутым результатом и занимались только применением выученных законов. Эти последние благодаря импульсу, данному им мастерами, и заключенному в них стремлению к бесконечности, еще излучали в течение некоторого времени относительную жизненность, своего рода

приобретенную скорость, но затем постепенно потеряли всякую жизненность. Перспектива в настоящее время находится в состоянии мумии. Она выучивается в школе как формула. Она больше не живет, так как начала жизни, заключенные в том, что делает ее осмысленной и в ее геометрической и математической природе, эти начала забыты или плохо поняты. К тому же современные художники испытывают к ней своеобразную враждебность. По существу, перспектива, как ни совершенна она сама по себе, не может жить без научных принципов.

Забвение этих законов породило такой хаос, что вот уже десятки лет, как мы вынуждены были уничтожать все, что оставалось от старой Академии изящных искусств. Некоторые художники старались, отправляясь от примитивов, византийцев или египтян, начать новую художественную эру, но это, на мой взгляд, абсурдно.

Много причин мешает нам вернуться так далеко назад как к примитивистам, так и к египтянам и вообще восточным народам, но главная из них заключается в том, что живопись, в подлинном смысле слова, появилась после них, и мы не можем не считаться с этим фактом.

Дело идет, следовательно, о том, чтобы ясно и отчетливо видеть, каковы наши настоящие возможности, для того, чтобы увязать их с известным этапом традиции. После зрелого размышления я счел наиболее подходящим выбрать начало Возрождения, тот его момент, когда правила еще были в разгаре развития и полны возможностей.

Вследствие этого мы можем приступить к работе в том месте, где те мастера ее оставили, и смело ее продолжать, опираясь на науку, которая дает нам все большую поддержку и уверенность.

Я думаю, что вообще прямая линия, которой злоупотребляют последнее время, является элементом конструкции, которому суждено исчезнуть с картины и который только в отдельных случаях может быть применен в качестве противопоставляемой линии; только кривая линия является жизненным выражением идеи, верным образом транспонированным из жизни.

Все во вселенной движется по кривой линии—от атома до звезд. Поэтому-то картина, в которой преобладают прямые линии, безжизненна, даже если в ней имеются приятные для глаз декоративные элементы.

Я придаю большое значение главенствующей роли кривой в картине, так как она связывается с тем динамическим пониманием вселенной и с тем эстетическим принципом, который я защищаю в этом изложении, и который состоит в том, чтобы осуществлять при помощи геометрических построений наивозможно совершенные контуры.

Этот классический принцип, состоящий в том, чтобы заключить в одном контуре всю подлежащую изображению действительность, идет ли дело о глазах, о фигуре или о листьях дерева, один за другим изученных и осуществленных, находится в оппозиции к импрессионистическому принципу давать пятном кисти впечатление реальности.

Я считаю, что вызывающая сила линии или контура неизмеримо превосходит вызывающую силу пятна. Эта последняя будит образ „зрительного и чувственного подобия“; другая, наоборот, может помочь восполнить, продолжить в нашем уме восприятие формы и даже внушить представление об объеме.

Примером этому служат египетские декорации и греческие и этрусские вазы. Необходимо, следовательно, чтобы все существенные кривые на картине были получены геометрически, так как вполне очевидно, что овал, полученный благодаря чувству или ощущению, не имеет никакой ценности в себе.

Наиболее распространенными кривыми являются те, которые называются в геометрии „коническим сочетанием“, а также эллипс, кривая, полученная координатами круга, синузоид, спирали и особенно логарифмическая спираль по геометрической пропорции.

Скажем сразу, что по отношению к линии и форме, конструктивным элементам разума, цвет является элементом деструктивным и чувственным.

Поэтому все великие мастера всегда подчиняли его форме; это общее правило может быть выражено так: цвет всегда должен быть подчинен и сдерживаем формой.

Ньютон, Шеврель, Гельмгольц, Брюк, Роод [6] и др. формулировали правила гармонии, которыми сумели воспользоваться такие художники, как Делакруа, Сера, Синьяк. Следовательно, надо основательно знать ту часть физики, которая касается явлений света, каковы отражение и преломление ощущений, вызываемых в нашем глазу световыми волнами, и вообще всех законов зрения и всех правил дополнения цветов, из них вытекающих.

Инстинкт художника, выучившегося этому, может комбинировать и создавать бесконечную серию аккордов и вызывать в зрителе заранее рассчитанное цветовое впечатление, но чтобы достигнуть действительной гармонии, нужны не только достаточно пространные знания, но и очень большая дисциплина.

Вот метод, который я взял себе за правило:

Я прежде всего построил хроматический круг, разделенный на двенадцать равных частей, из которых каждая содержала в себе один из шести основных цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый; шести, состоящих из двух: красно-оранжевый, оранжево-желтый, желто-зеленый, зелено-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный.

Каждый из этих цветов в свою очередь разделен на 20 различных тонов, которые перенумерованы от 1 до 10, т. е. от крайнего светлого до предельно насыщенного, и от 10 до 20, от предельно насыщенного до черного и серого, проходя через промежуточные тона.

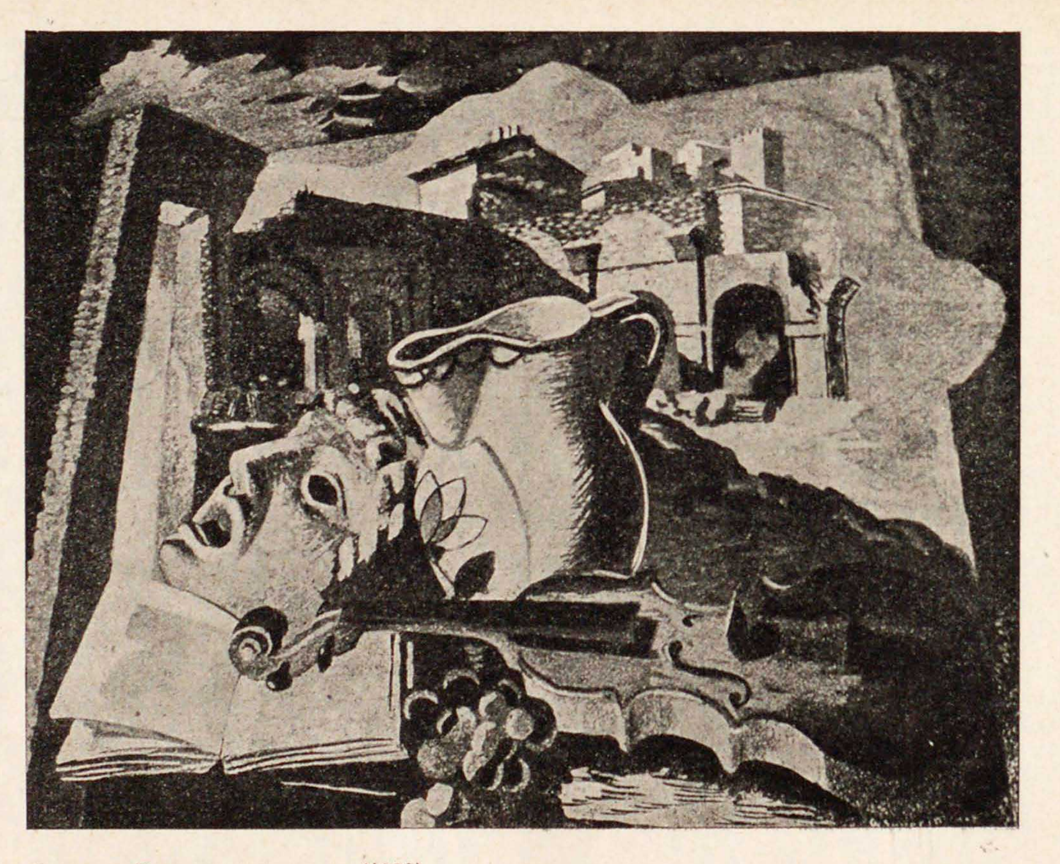
Известно, что контраст может возникнуть между двумя цветами, между двумя гаммами и между двумя тонами, и так как часто проблемы этих контрастов возникают одновременно, нет возможности в них разобраться, если не прибегнуть к числу.

Все знают, в том числе даже наиболее невежественные художники, что надежными аккордами цветов являются аккорды синий, желтый, красный или оранжеватый, фиолетовый, зеленый, но трудность начинается, когда варьируют гамму из этих цветов или тон или когда хотят составить гармонию с доминантой.

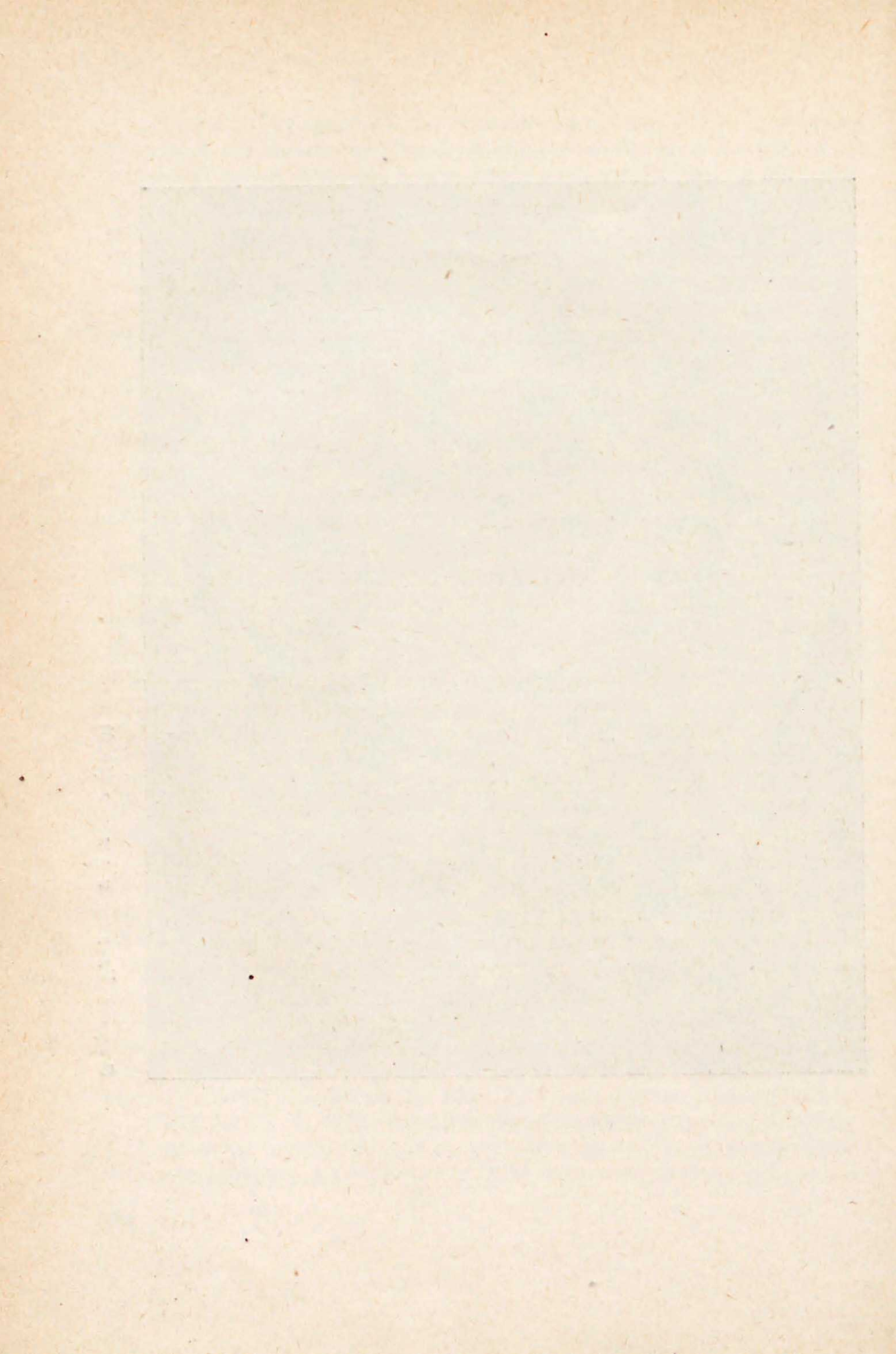
Чтобы преодолеть трудности, как я только что сказал, необходимы прежде всего знания и затем, как мы это увидим, очень строгий порядок. Пока что установим как принцип следующее условие: известному количеству цвета соответствует равное количество другого цвета.

Но в практике живописи невозможно ограничить контрасты этим равенством тонов, и часто концепция картины и правдоподобие предметов, подлежащих изображению, вынуждают аккорды между двумя или несколькими цветами, из которых каждый имеет различный тон или различное количество.

Этот метод к тому же обязывает наперед строить картину в отношении цвета, как мы ее устанавливали в отношении формы, и подчинять сходства с действительностью гармонии.



Северини. Близкое и далекое (1930)



картины. Так можно достигнуть единства и неоспоримой значительности.

Чтобы практически пользоваться этим методом, мне служили и легко служат кубистические упрощения; на эти простые формы я накладываю прозрачную поверхность, равную размером холсту, но разделенную на маленькие квадраты; эти маленькие квадраты являются как бы пешками в шахматах, которые переставляются по расчету, обусловленному поисками равновесия, сложением и вычитанием поверхностей и тонов.

Но я никогда не позволю себе модулировать один или несколько цветов по тому, как меня на это случайно натолкнула палитра.

К тому же мой метод ведет к почти полному упразднению палитры, инструмента модисток и дилетантов, и обязывает вперед приготовлять каждый цвет и каждый тон в горшечках, которые заменяют политру.

В результате внимательного изучения мастеров и моего собственного опыта, я думаю, что произведение искусства есть результат длительного и терпеливого „анализа", заключенного между двумя „синтезами".

Я разделяю создание произведения искусства на три части или отчетливых периода: 1. Внутренная концепция. 2. Научная и количественная конструкция. 3. Исполнение, с помощью всех способностей живописца.

Первая фаза, концепция, заключает в себе обработку, происходящую в нас и начинающуюся с неопределенной идеи или эмоции или с того и другого вместе, и которая может длиться месяцами и даже годами, прежде чем принять законченную форму. В течение этого времени, сознательно или бессознательно, все сводится к этой идее. Это значит, что каждый раз, наталкиваясь в области ли культуры или в зрелище повседневной жизни на элемент, который мог бы служить произведению, мы отмечаем его в нашем сознании.

Так собираются разнообразные материалы; таков архитектор, собирающий в углу камни, кирпич, балки и известь, которые послужат ему для строения.

Внешние проявления этой фазы состоят обычно в поспешных набросках, занесенных кое-как на лоскутках бумаги, композиций исключительно интуитивных и чувственных линий, чтобы помочь уму уточнить нужное.

Вполне очевидно, что если художник в совершенстве владеет „своими средствами“, если его инстинкт развит и геометрически воспитан, даже в этой работе, основанной на восприимчивости и выдумке, он будет считаться с некоторыми общими правилами и подчиняться некоторой дисциплине.

Эта первая фаза, несмотря на последовательные видоизменения, через которые она может проходить, всегда является синтезом, так как все время имеется в виду целостное произведение, а не его разрозненные части.

Когда находишься во второй фазе, идея уже ясно сложилась в уме. Определенные геометрические фигуры могут внести исправления в первоначальные направления и даже внушить другие, но самый факт выбора именно этих геометрических фигур, а не других, ясно указывает, что сознание уже владеет всей совокупностью произведения; словом, что уже известно, что желательно сделать и какими средствами.

В этот период конструкции живописец устанавливает базисы своего произведения, и прочность этих базисов находится в прямой зависимости от совершенства технических „средств“.

Именно теперь проявится его математическая культура, так как „строить“ надо именно при помощи этих предварительных чертежей и чисел, как я старался это показать на протяжении всего моего изложения.

Но и общая культура художника, в более или менее скрытном виде, будет в известной мере влиять на этот период художественного творчества, и все его способности к анализу, выводам и логике найдут здесь возможность проявиться.

Эта фаза конструкции, которую можно назвать фазой циркуля, угломера и наугольника, может показаться сухой профану, который не понимает красоты строительных лесов, но она в высшей степени увлекательна и в то же время очень существенна, так как от того, каковы „фундамент“ и „остов“, зависит то, каким будет произведение.

Этот период количественного анализа, в течение которого живописец работает, как архитектор и инженер, с точки зрения внешнего выявления и выполнения, превосходит другие, в отношении практического значения или полезности.

Чтобы пополнить основу произведения, художнику может встретиться надобность обратиться к натуре.

Но хотелось бы уточнить, что я рассматриваю эту работу с натуры, как работу второстепенного значения, как докумен-

тирование, выправление, в течение которой „выучивается" наизусть какой-нибудь кусочек действительности.

В этой второй фазе мы делаем то, что делает архитектор, когда он по своему „плану" кладет фундамент строения, воздвигает леса и основные стены. Это период длительного и терпеливого анализа.

Третья фаза состоит в том, чтобы высказать наизусть и по возможности сразу все накопленные знания и соединить все накопленные в течение первых двух стадий обработки различные элементы.

Вся чувственность живописца, вся любовь к своему „сюжету", его темперамент, словом, все его качества в этот момент будут брошены на весы.

Теперь, когда все уже приготовлено и, так сказать, находится под руками, нельзя размышлять и итти ощупью; живописец может проявиться в полной мере, и, если у него есть талант, представляются лучшие условия его показать. Здесь принимают участие не только его духовная возвышенность и умственные способности, но и вся его человечность, так как переход от концепции и умственной обработки к выполнению, увы, возможен только при сотрудничестве всей физической системы чувств.

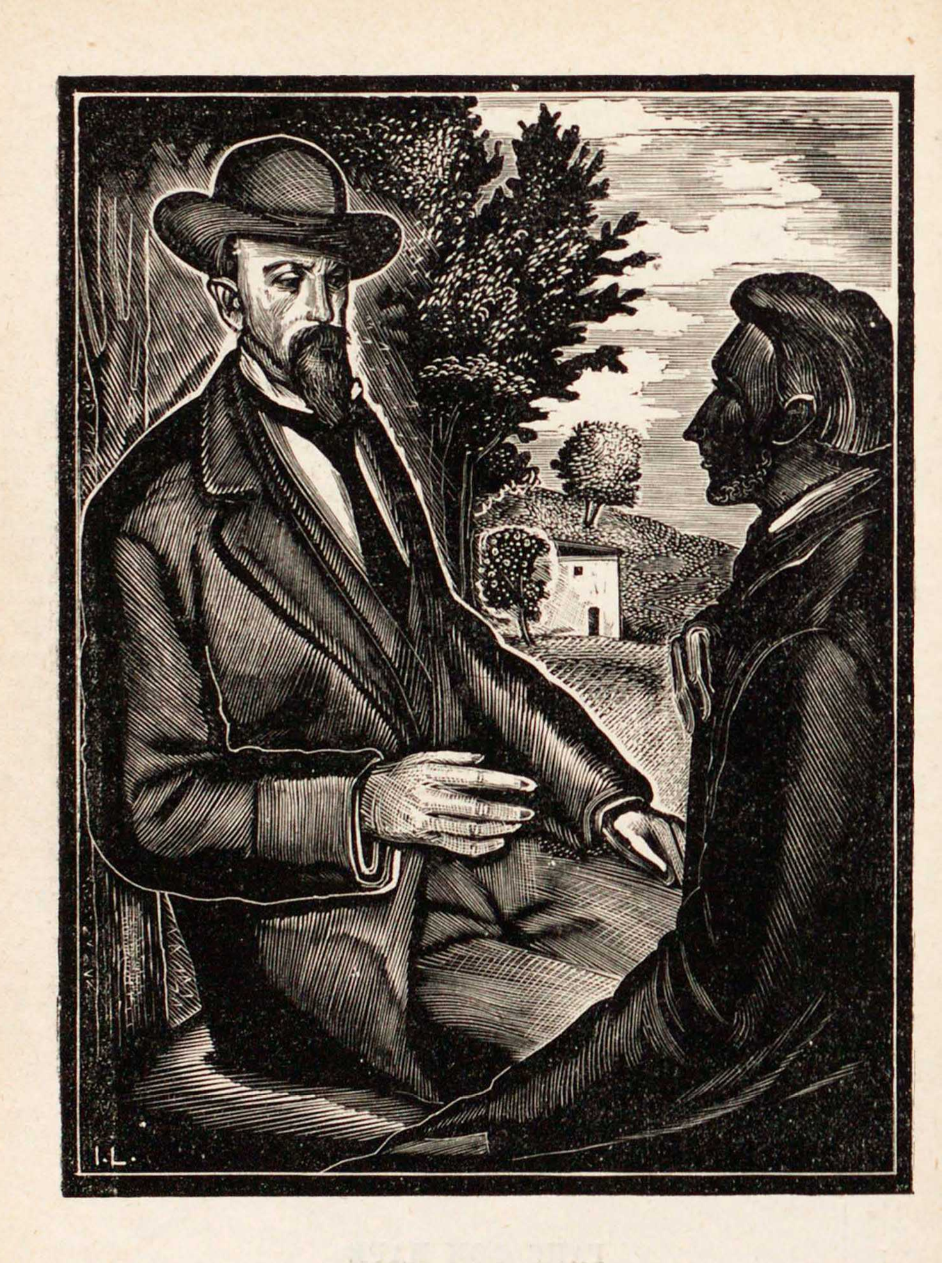
Но как бы мощна ни была произведенная сознанием обработка и как бы выполнение, произведенное чувствами, ни соответствовало и ни приближалось к этой обработке, полное соответствие все же никогда ни может быть достигнуто; это и служит причиной того разочарования, какое испытывают все художники, достойные этого имени, при окончании работы.

Все же возможность обратить чувства в рабство и держать их в границах, начертанных разумом, уже является блестящей победой над „материей".

Этой последней фазой, которая снова является синтезом (в ином случае произведение искусства не заслуживает того, чтобы существовать), мы закончили наше строение; леса пропадают и стены украшены.

Метод работы, который я только что набросал, есть в общем тот, которым пользовались все мастера от самого отдаленного прошлого до Пуссена и даже Делакруа; несомненно, что можно действовать и иначе, но тогда это будет уже не „конструирование", а „импровизация на мандолине".

ГАНС ФОН МАРЕ
1837—1887


I.L.

ГАНС ФОН МАРЕ

Ганс фон Маре родился в Эльверфильде в 1837 г., по своему происхождению принадлежит к дворянству. Маре рано начинает заниматься рисованием; 15 лет он едет в Берлин, некоторое время посещает подготовительные классы в Академии. Затем в 1854 г. поступает в ателье Штеффека. В 1855—1856 гг. отбывает военную службу в Кобленце, где живут его отец и мать. В конце 1857 г. Маре едет в Мюнхен и работает самостоятельно, изучая природу.

Маре начал с батальной живописи; постепенно исторические мотивы утрачивают свое значение; изображая сцены из военной жизни, Маре стремится теперь окружить фигуры пейзажами, передать атмосферу. В этих произведениях, как например, „Rastende Kürassiere“ 1861—1862 гг. (Национальная галлерея, Берлин), уже чувствуется, что передача природы гораздо более интересует художника, чем изображение того

или другого эпизода военной жизни. К этому времени относится ряд портретов, в том числе автопортрет 1862 г., выдержанный в стиле Рембрандта. Следует отметить написанное в 1863 г. в Мюнхене „Купанье Дианы“, в которой мифологический сюжет служит поводом для изображения обнаженного тела среди пейзажа. Общий колорит картины еще темный. Работы, написанные Маре в Мюнхене, напрашиваются на сопоставление с ранними работами Эдуарда Манэ, здесь та же ориентировка на природу, та же широкая манера письма, и те же пережитки искусства старых мастеров.

В 1864 г. Маре вместе с Ленбахом едет в Италию для исполнения копий, которые барон Шак заказывает обоим художникам с произведений старых мастеров. Творчество Маре приобретает здесь новые черты. Помимо целого ряда копий со старых мастеров, Маре пишет здесь ряд портретов, римские пейзажи с фигурами. Однако в этих работах его не интересует простая передача бытовых сцен; он уже „конструирует“, разрешая сознательно сопоставленные задачи. Исходя из природы, сохраняя четкий объем предметов, Маре стремится к наибольшей конструктивности в своих произведениях, стремится передать ритмичность форм, четкость пространственных отношений; рациональное построение, волевое напряжение уже ощущаются в этих произведениях Маре (римский пейзаж 1868 г. и др.).

В 1869 г. Маре порывает с бароном Шаком, на помощь к нему приходит Конрад Фидлер; оба друга в 1869 г. едут путешествовать по Испании, Франции, Голландии. Путешествие благотворно влияет на Маре. К этому времени относится написа-

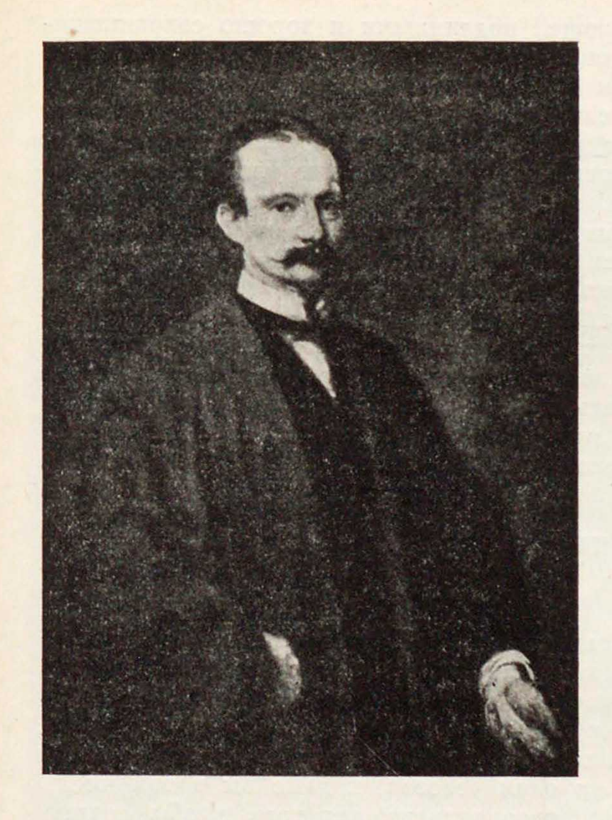
ние им портрета Фидлера во весь рост. В конце 1869 г. Маре снова в Риме. После двухлетнего пребывания на войне 1870—1871 гг. он живет вместе с Гильдебрандом в Берлине: к 1873 г. относится цикл замечательных фресок в Неаполе, в здании Зоологической станции, причем скульптурные работы выполняет Гильдебранд. Уже в станковых произведениях Маре ощущалась тяга к монументальной живописи. В фресках в Неаполе талант Маре развертывается во всей широте. Четко, лаконично, продуманно строит он свою стенную живопись. Интересно с этой стороны построение композиции на северной стене, где большую часть изображения занимает небо; небо мыслится, как определенная плоскость, утверждающая стену, на ней выразительными объемами даны фигуры гребцов. Ритмичное распределение масс и плоскостей, четкость форм и пространственных соотношений прежде всего интересуют Маре.

Увлечение чисто формалистическими проблемами сказывается и на тематике Маре; он пишет главным образом обнаженные фигуры, комбинируя их в те или другие сцены, давая им подчас мифологическое наименование. Следует подчеркнуть, что мифологические сцены—лишь предлог для формалистических изысканий художника. В это время (80-е годы) Маре делает ряд монументальных произведений. Отметим „Геспериды“ (1884—1887), „Суд Париса“ (1880—1881), „Три всадника“ (1885—1887), „Сватание“ (1885—1887). Все они, как и его более ранние неаполитанские фрески, отличаются четкостью и простотой архитектонического построения. Свои композиции он строит главным образом на вертикалях и горизонталях. Четкость, плановость построения говорят о Маре как о мастере,

в творчестве которого рациональный момент является превалирующим.

Но этот „рационализм“ Маре носит такой же идеалистический, абстрактный характер, как и в искусстве Сезанна. Маре стремится уйти от действительности, создать свой собственный мир, построенный согласно им самим установленным закономерностям, мир без противоречий. Этим самым искусство Маре стремится затушевать противоречия капиталистического общества, внушать чувства „мировой гармонии“, неподлежащей изменению, чувства „организованности“ мира и этим мобилизовать, укрепить волю господствующего класса. Формализм Маре сказывается и в письмах, особенно в письме к Беклину (1876 г.), в котором ясно видно, что природу он воспринимает, как соотношение тех или иных форм. Маре наряду с Гильдебрандом, на которого он, несомненно, воздействовал, много размышлял над теоретическими проблемами искусства и является одним из главных основоположников формалистического метода, получившего в дальнейшем такое широкое распространение в немецком буржуазном искусствознании.

Н. Яворская



Ганс фон Маре.
Автопортрет (1872)

Письмо Адольфу Гильдебранду, скульптору [1]

Париж, 23 июля 1869

Дорогой Гильдебранд!

С достопримечательностями Парижа я благополучно покончил. Их не так уж много, если не считать коллекций Лувра. Было очень интересно осмотреть сразу большое собрание произведений современных французских художников. Хотя много есть в частности и достойного похвалы, но все же я не нашел ни одного произведения, которое свидетельствовало бы о совершенном мастерстве, т. е. ничего такого, что могло бы послужить образцом. Старая же картинная галлерея, наоборот, одна из прекраснейших из существующих; именно она является почти

единственной, обладающей подлинными и хорошо сохранившимися картинами Леонардо. За короткое время, посвященное мною пока собраниям скульптуры, меня заинтересовали больше всего оба раба Микель-Анджело. И мне кажется, что прежде всего они обращают на себя внимание не своим типом, а в гораздо большей степени правдоподобностью изображения. Распознаешь тотчас же, где костистые и где мясистые части, и вследствие этого забываешь о материале, о работе, и видишь нечто живое. А это первое требование, предъявляемое к скульптурному произведению, претендующему на то, чтобы быть не только декоративным. Природа при всяких обстоятельствах возбуждает в себе участие, и не совершенство образца, а совершенное его понимание создает произведение искусства. Однако я не собираюсь стать приват-доцентом скульптуры. Позволю себе еще заметить лишь следующее: совершенно ненужны и излишни мысли о своих действительных и возможных успехах.

Письмо к Мелани Таубер [2]

Неаполь, 18 июля 1873

...Собственно, вы должны были бы знать, что я редко исполняю свои обещания, но иногда стараюсь делать и больше того, что обещал. Я обладаю редкой способностью входить в чужое положение, и поэтому приписывайте моему доброму сердцу то, что я до сих пор сознательно вам не надоедал. И все же своей судьбы не избежит ни один человек, и даже вы в том числе.

Итак, слушайте! Первое условие для того, чтобы создать что-нибудь хорошее в области искусства, это—такт. На этом я стою так же твердо, как Фауст. Ибо, чтобы объяснить и выяснить, что я под этим подразумеваю, нужно было бы исписать много, много страниц, причем, в конце концов, опять-таки обнаружилось бы, что именно этот самый такт заключает в себе первое и последнее условие для всякого занятия искусством. Если люди находятся близко один от другого, то представляется тысяча случаев, облегчающих выражение своего мнения или образа мыслей; можно немногими словами сказать много человеку, с которым жил долго вместе; когда же действуешь на расстоянии, страшно остаться непонятым, особенно при моем несовершенном способе выражаться. К тому же, когда речь идет об искусстве, повествующем о таких вещах, слов для



Ганс фон Маре. Фреска в Неаполе

которых не создано. И это при величайшем уважении к вашей понятливости. Между прочим, я считаю совершенно правильным, что вы пишете теперь натюрморт. Обращаю ваше внимание, piccolla pittrice [3] (простите мне это обращение), на то, что при этом нельзя никогда рассматривать предмет как таковой, а следует всегда наблюдать его в его отношении к окружению; это касается и его очертаний, т. е. формы и цвета. Если это войдет у вас в привычку, то вы скоро увидите, что можно писать кругло без моделировки. Наш глаз воспринимает в природе прежде всего лишь различно ограниченные и окрашенные пятна, и только наши знания и наш опыт дают нам возможность распознавать целые предметы. Уже простая наивная имитация этих пятен ведет к определенному заблуждению. Из этого бы я на вашем месте и исходил, потому что лишь таким путем вы овладели бы средствами, при помощи которых воспроизводят природу. Совершенно неправильно привыкать к чужим приемам и манере, так как в результате этого вырастает постоянная каменная глыба между глазом и природой—лучшим учителем. Само собой разумеется, что так совершенной картины не напишешь, но давайте остановимся сегодня на этом—постепенно можно и глыбу обтесать, и получится нечто ладное. Очень важно, чтобы вы поверили тому, что я говорю: это conditio sine qua non. Итак, по итальянской пословице, chi va piano, va sano, кто едет медленно, доедет благополучно...

Отрывок из письма к Мелани Таубер [4]

9 сентября 1873

...Как большинство людей, по утрам я встаю. Затем, позволив себе удовольствие выпить подмороженного лимонада, без дальнейшей задержки приступаю к работе. Прежде всего даю дневное задание рабочим, т. е. указываю, какой кусок стены предполагаю покрыть красками. Потом в течение нескольких часов с величайшей спешкой пишу маслом с модели; затем грунт на стене подготовлен, и тогда часто в один день приходится делать колоссально много, причем работаешь не только головой и руками, но и всем телом, так как часто нужно принимать самые отчаянные положения. При работе, требующей такого присутствия духа, забываешь даже об удручающей жаре, но вечером все же становишься неспособным ни к чему. Самое большее,

что я иногда себе позволяю, это проехаться к нашей маленькой бухте в коляске, перетряхивающей душу и тело, и там отдохнуть у моря. Морской воздух приводит меня в себя и дает возможность хотя бы поужинать с некоторым удовольствием, но скверно исполненные штраусовские вальсы, продавцы кораллов, политики, утрирующие и без того ужасные моды,—все это гонит в постель, откуда друг Морфей слишком быстро изгоняется звенящими и жалящими занзарами (комарами). Так шесть недель проходят день за днем. Что же удивительного в том, что в конце концов вместо человека, будь он даже самим чортом, останется одна паутинная нить, из которой и не спрядешь ничего?

Отрывок из письма Арнольду Беклину [5]

29 августа 1876

...Во время моих скитаний я снова осознал, что ничто так не интересует и не захватывает в природе, как возможность увидеть, проследить, понять развитие и взаимоотношение изображаемых предметов. На этом, конечно, и основана убедительность воздействия картины на зрителя. Пленяет, конечно, в природе и тысяча других вещей, но без этого она не могла бы доставлять длительного удовольствия, непозволяющего созерцателю утомляться.

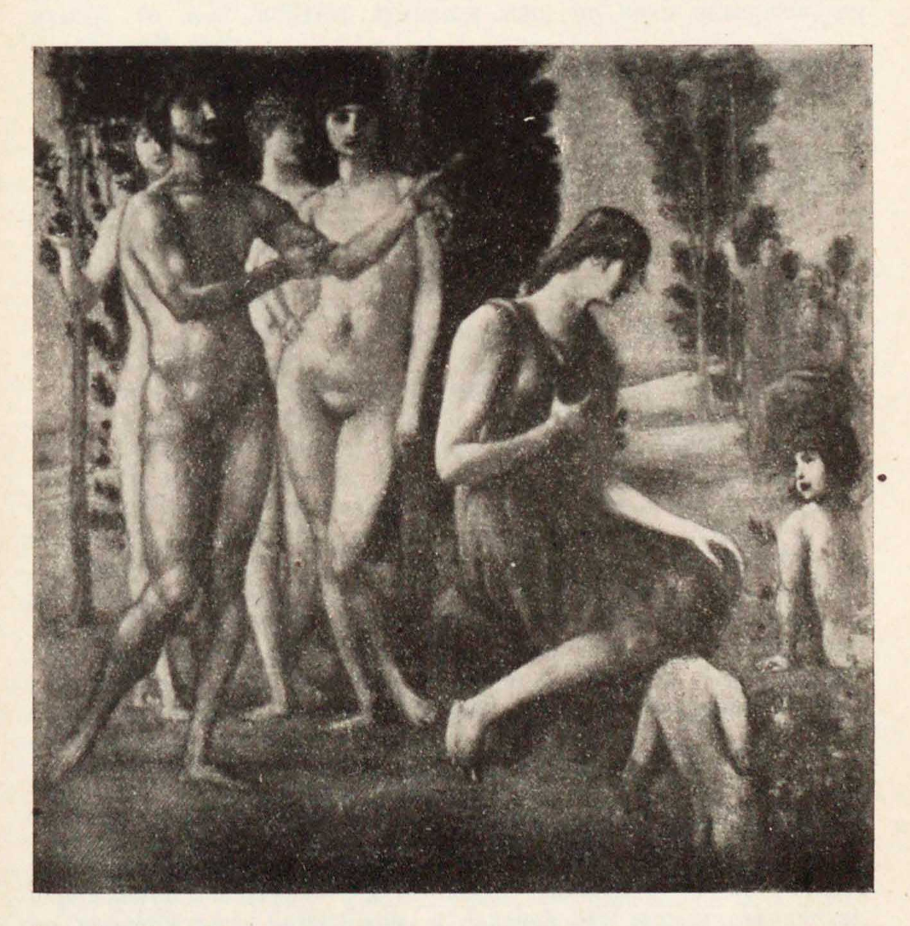
Отрывок из неотосланного письма, адресованного Фидлеру [6], без даты и подписи

Относится, повидимому, к концу марта 1878

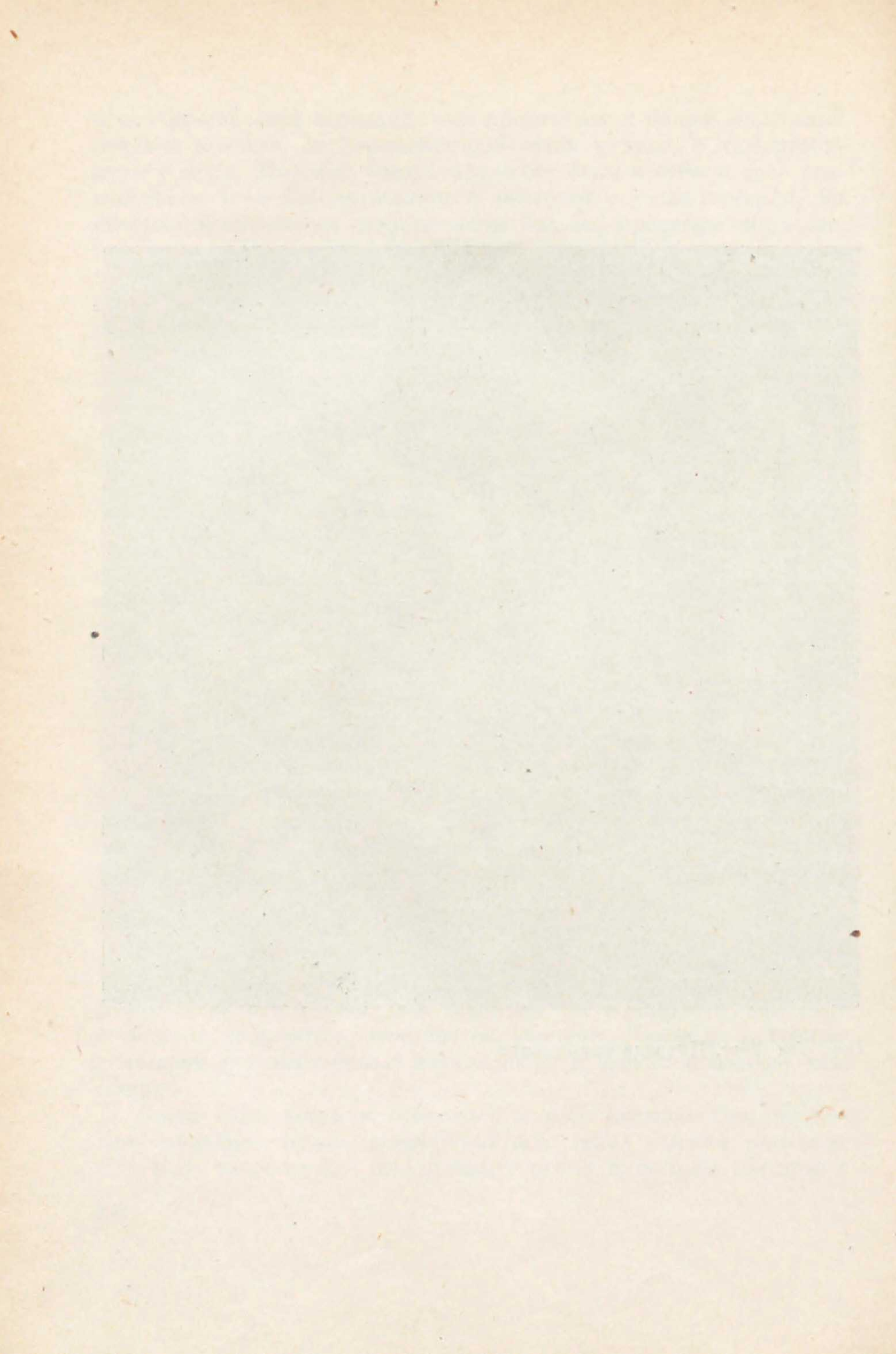
Дорогой Фидлер!

Хотя я принципиально предпочитаю умалчивать об определенных вещах, мне все же хочется поговорить с вами. Могу сообщить вам теперь вполне точно, что горькая неприятная работа осталась позади, она закончена, и начинается поистине свободное творчество, начинается упоение. Наконец, я сознаю ясно свои художественные возможности и выполню больше, чем обещал.

Были года, когда я относился к себе безжалостно, не боялся никаких трудов, испробовал все, делал тысячи рисунков и т. п. и тогда-то я и был покинут всеми и остался наедине с



Ганс фон Маре. Похвала скромности



самим собой и, как оказалось, с моим добрым гением. И я не обессилел, но почувствовал еще большую, чем прежде, духовную и физическую энергию. Если не помешают болезнь и нужда, то дело пойдет, думается мне, не зная задержек, до конца дней моих.

Шлаки отброшены, остался чистый металл. Медлить больше не буду. Если мне действительно удастся,—а я в этом почти не сомневаюсь,—создавать истинное и естественное, то я буду знать, что стоило принести столь огромные жертвы; будете и вы довольны, если ваш рассудок одобрит побуждения вашего сердца...

Письма Фидлеру

Рим, 31 марта 1878, датировано Фидлером

Дорогой Фидлер!

Должен сообщить вам нечто такое, что пока пусть останется между нами. Мой гений, которого я ожидал с нетерпеливой душой, снова снизошел ко мне. Так как это произошло не случайно, а после ужасных борений, то думаю, что он меня не покинет. Если не помешают болезнь и нужда, мои старания принесут, наконец, прекрасные, хотя и поздние плоды.

После двадцати долгих лет непрерывных огорчений, ибо „ben duro è mangiar il pan d'altrui“ (горько есть чужой хлеб), я не доверяю прочности счастья; поэтому прошу вас оказать мне доверие и потерпеть, пока я не напишу две или три картины; при той полной свободе, которой я теперь добился, это займет немногим больше лета. Не сердитесь на эти строки, дорогой Фидлер.

Рим, 29 января 1883, исправлено Фидлером на 1882

Прирожденным художником я называю того, кому природа с рождения заключила в душу идеал, заменяющий ему истину; он верит в него безусловно, и задачей его жизни становится раскрытие его для других путем наиболее полного его осознания в самом себе. Это слово „идеал“—одно из тех, что часто могут толковаться неправильно; по моему мнению, для художника идеал прежде всего заключается в том, что все привлекающее его внимание обнаруживается для него во всей полноте, во всем своем значении и как нечто неисчерпаемое. Тем

самым уж весьма рано определяется направление его духа; соответственно с этим скоро развиваются и все необходимые данные: наблюдательность, стремление к воспроизведению натуры, навыки и т. д.

Я довольно точно припоминаю, каким явился мне свет на пятом году моей жизни, как я тотчас же попытался резюмировать это впечатление в виде рисунка. Но с этого времени начались и препятствия. Ибо, как только пробудится внимание, тотчас же возникают влияния, которые, если они даже благожелательны, все же воздвигают в большинстве случаев стену между индивидуумом и откровением (откровение: во всяком случае, лишь тот—художник, кому открывается сущность явления. Все попытки выразить это в словах или в правилах оставались до сих пор напрасными; всегда на помощь должна была приходить сама природа, если снова обнаружилось откровение. Я вижу его во внешне как будто очень различных произведениях искусства, от Фидия до Веласкеса, и только оно захватывает меня и просвещает мой ум. Когда это постигнешь, то оказывается, что и время и течения в искусстве имеют лишь самое незначительное влияние на художника, подобно тому, как модная оболочка покрывает иногда человека самого старого закала) (к одним скобкам прибавлю другие: дело в том, что искусство, в сущности, не может быть старым; оно старо или ново, как человеческие страсти, остающиеся до сих пор неизмененными, но само по себе бесстрастно, потому-то древние и называли его божественным). Я заговорил о своем детстве, чтобы рассказать о том, что с самого начала почувствовал в себе критерий, на основе которого мог составить свое собственное суждение. А составить его и было, точнее говоря, задачей моей жизни, так как без зрелой оценки вы не получите ничего и у самого одаренного художника. „И он увидел, что это было хорошо“. Вот что должен уметь сказать в конце работы каждый художник, сказать хотя бы условно, потому что он только человек. И потому, что он человек, так трудно ему стать художником; и все же одно без другого невозможно. Он не может также избежать задачи стать цельным и, насколько это возможно, очищенным человеком. Я не знаю другого пути, каким можно было непосредственно, искренно подойти к природе, которая, как прекраснейший подарок, открывается нам в детстве; только этим путем можно найти и всем понятное выражение (легкая „доходчивость“ сейчас останется одним из прекраснейших ка-

честв произведения искусства). Как только начинаешь жить внимательно, тотчас же замечаешь, что только это может подвинуть тебя в искусстве. Не сознавая собственных слабостей, нельзя изменить самого себя.

Равновесие между теплой впечатлительностью и холодной оценкой, между которыми непрерывно колеблется художник, можно найти лишь в преодолении самого себя и вытекающем из этого самообладании. Счастливейший и благороднейший художник тот, кто скорее всего достигнет отречения. Я понимаю отречение в более возвышенном смысле этого слова, состоящем в том, что художник не должен хвастать своим талантом и своими познаниями, а должен применять их наиболее надлежащим образом. Ибо обнаружится скоро то, что решение простейшей художественной задачи не легко даже тому, кто обладает избытком сил, а для совершенного решения задачи едва ли хватит сил самых исключительных. Но если человеку и не дано достичь совершенства, все же он должен к нему стремиться. Если он скромен, он научится размерять и умерять свои желания. Тот, кто стремится к тому, достичь чего он заведомо не может, не обнаруживает разумности. Если художник совершит действительно все, что он может, он тем самым достигнет высшего предела достижений. По моему мнению, это—величайшая редкость, и думаю, что главная причина этого лежит всегда в чисто человеческих моральных побуждениях. Несомненно, очень много значат и внешние обстоятельства. Потому я и говорю, что прежде всего художник должен стремиться к тому, чтобы подняться выше внешних обстоятельств, даже выше самого себя. Ибо и в своих произведениях он должен в последнем счете достигнуть смелости и свободы, уничтожающих или, по крайней мере, скрывающих от глаз света все трудности и страдания...

Относитесь же и впредь ко мне терпеливо и передайте вашей супруге самый сердечный привет от ее верного

Ганса фон Маре

ЖОРЖ ГРОСС
род. 1893



ЖОРЖ ГРОСС

Из всех попутчиков, примкнувших к революционной борьбе германского пролетариата, Жорж Гросс является, несомненно, наиболее ярким.

Жорж Гросс родился в 1893 г. в Берлине в необеспеченной семье; мальчику было 6 лет, когда, после смерти отца, семья вынуждена была покинуть Берлин и переселиться в маленький городок Штольпе, на берегу Балтийского моря; здесь проходят юношеские годы Гросса; еще будучи в школе, Гросс увлекается рисованием, копирует попадающиеся под руку иллюстрации, занимается сочинением карикатур; исключенный из гимназии за столкновение с учителем, Гросс выдерживает экзамен в Дрезденскую академию (1910). Он находит здесь старое традиционное преподавание рисования с гипсов и с обнаженной натуры; на выставках, вне стен Академии, Гросс знакомится с новейшими исканиями немецкой живописи, слышит об искусстве

французов. Неудовлетворенный академическим преподаванием, Гросс много рисует с натуры и продолжает делать карикатуры в линейном стиле „Симплициссимуса“. В 1912 г. Гросс переезжает в Берлин, поступает в Школу декоративных искусств, работает в классе проф. Орлика в области производственного искусства (шрифт, обои). В 1913 г. посещает Париж, непроизведший на него впечатления. Выходец из мелкой буржуазии, Гросс ненавидит узость, уродство, ограниченность ее жизненной среды, вместе с тем он проникается ненавистью к сложившемуся социальному слою, к полицейской машине государства; однако роль рабочего класса ему не ясна, политическая борьба не интересует Гросса; мировоззрение двадцатилетнего Гросса выражало характерные черты идеологии мелкобуржуазного индивидуалиста, с его огульным презрением, отрицанием жизни.

Война заостряет чувство отчужденности, отвращения, вражды к действительности; искусство Гросса переполнено тематикой ужасного, подчеркиванием всяческих уродств. Художник переживает свою экспрессионистическую стадию. Он стремится создать язык, на котором ярче всего он может выразить свое отношение к жизни; его живописные работы пользуются методом экспрессионизма; своими образцами Гросс выбирает зарисовки на стенах уборных, с их лаконичностью, броскостью, наглым цинизмом, его привлекают также рисунки детей, он ценит их примитивизм. Он вырабатывает известную схему изображения человека, своего рода стандарт, штамп. Вместе с тем он порывает с цельностью, замкнутостью образа, отвергая обычную перспективу, пользуется приемами разорванной футуристической композиции.

Изданная в 1917 г. в изд. „Malik“ первая „Grossmappe“ сразу обращает внимание на художника, создает представление о „стиле Гросса“. Война является школой политического воспитания Гросса. Крах германской империи, революционные выступления пролетариата (1918 г.) заставляют его окончательно установить свое отношение к действительности; в числе наиболее радикально настроенных представителей мелкой буржуазии Гросс присоединяется к революционной борьбе пролетариата и рассматривает свое искусство как его боевое орудие. Он примыкает к „спартаковцам“, позднее к нарождающейся компартии. Презрение и гнев Гросса получают политическую направленность; он участвует в революционных журналах, „Die Pleite“, „Der blütige Ernst“, „Der Gegner“, рисует плакаты компартии, иллюстрирует стихи революционных поэтов; рисунки его, собранные в сборниках „Лицо правящего класса“ (1921) и „Расплата идет“ (1923), по своей жгучей ненависти, гневному сарказму, цинически-беспощадному разоблачению врага являются самым сильным из всего, что было создано в революционном искусстве Германии послевоенных лет. Их насыщенность, взрывчатая сила создают им в кратчайший срок широчайшую популярность и обеспечивают им влияние на молодое революционное искусство. Вместе с тем намечаются изменения в стиле Гросса; композиция становится проще, яснее, стремится быть доступной массам; если еще не изживается, то слабеет механистичность движений, стандартность типов, упрощенность обобщающих приемов; художник ставит себе задачей создание социального типажа. Самые сильные удары Гросс на-

носит военщине, только что потопившей в крови восстание пролетариата; он развертывает разительные контрасты Германии эпохи инфляции, рисует наглое грабительство буржуазии, разоблачает церковь и интеллигенцию как верных слуг капитала. В сборнике „Расплата идет“ мы находим и первое проявление социальной сатиры Гросса, направленной на разоблачение вырождения, моральной деградации буржуазной семьи, внутренней лживости отношений. Господствующему классу Гросс противопоставляет трудящихся—рабочих, расстреливаемых палачами, или томящихся в темнице, изможденные голодом фигуры детей и женщин, инвалидов, ждущих милостыни. Но выразить в убедительных образах энергию, отвагу, боевой энтузиазм пролетариата Гроссу не удается: его изображения рабочих схематичны, проникнуты „сострадальческим“ отношением.

В начале 20-х годов Гросс почти оставляет масляную живопись; „чистое искусство“ представляется ему ненужной, вредной в данных исторических условиях иллюзией, усыпляющей сознание. Одновременно Гросс переживает сильнейшее увлечение дадаизмом, делает вместе со своим другом Гартфильдом фотомонтажи и свои сложные по техническим приемам дадаистические композиции, где острая критика милитаризма, буржуазии смешивается с явным пристрастием художника к инженеризму, американизму. Сатира на буржуазную мораль, буржуазные нравы—основное содержание сборника „Ecce Homo“ (1923), конфискованного цензурой „за порнографию“. Сластолюбие, тайный разврат, умственная скудость, нравственная нечистоплотность быта буржуазии—вот черты, которые Гросс выявляет, цинически, едко и бес-



Жорж Гросс. Спекулянты (1921)
Из сборника „Лицо правящего класса“

пощадно бичует. В альбоме „Зеркало мещанина“ (1925) острие сатиры направлено против тупоумного самодовольства, ограниченности немецкого буржуа. Уже в этом альбоме замечается, однако, понижение сатирической напряженности. Гросс переживает полосу кризиса, полосу колебаний, выражающую собой известный спад революционных настроений в тех кругах радикальной мелкой буржуазии, выходцем из которой он являлся. Характерным является возвращение Гросса, после долгого перерыва, к живописи; он создает ряд сухих, протокольных портретов, острота выразительности которых не достигает выразительности его рисунка; к этой эпохе относится его второе путешествие в Париж (1926), еще более усилившее интерес Гросса к формальным проблемам искусства. „Натюрморты“ 1929—1930 гг., построенные чисто формалистически, не проникнуты никакой социальной идеей. В своей живописной практике Гросс утрачивает, таким образом, лицо политического борца и сатирика нравов. Рисунки Гросса последних лет, в меньшей, правда, степени, отражают те же колебания; замечается большой интерес художника к формальным сторонам рисунка, проникновение живописности в его столь острый и лаконичный стиль. Его сатира нравов не продиктована прежним клокочущим чувством возмущения, пронизывавшим ранее его рисунки, окрашена скорее иронической усмешкой; таковы его последние альбомы: „Выше всего любовь“ (1930), „Зарисованные“ (1930), „Новое лицо правящего класса“ (1930). Этот последний альбом, сравниваемый с ранним альбомом Гросса под тем же названием, показывает не только немецкую буржуазию на новом этапе ее развития, но

и демонстрирует изменения, происшедшие в самом художнике. Его приемы стали богаче, тоньше, разнообразнее, наблюдательность его выражается в образах менее схематизированных, более реалистических, но если мы обратимся к тематике, то увидим, что политические темы уже не господствуют в альбоме; общее впечатление—менее напряженное, агитационное значение альбома несравненно более слабое. Наряду с этим можно отметить и такие работы, как направленный против милитаризма и церкви „Hintergrund", за который Гросс привлекается к суду, причем процесс возобновляется пять раз; не прекращает также Гросс и своего участия в коммунистической прессе (в журнале „Rotter Pfeffer", 1932 г.).

Те же колебания можно проследить и в литературных выступлениях Гросса; Гросс владеет даром острого, выразительного языка, в своей сжатости, концентрированности напоминающего стиль его графики. Его выступления, относящиеся к ранним годам германской революции, характерны непримиримостью установок, категоричностью заявлений; такова статья „Искусство в опасности", повествующая о выработке им своего революционного мировоззрения, написанная Гроссом совместно с Виландом Герцфельде (братом Джона Гартфильда), такова печатаемая ниже статья „Вместо биографии" (1920) и др.

Однако постепенное изменение установок Гросса не может не отразиться и на его литературных выступлениях: предисловие к „Зеркалу мещанина" окрашено автобиографическими подробностями, которые Гроссу казались прежде ненужными, пустыми; еще позднее Гросс пишет интересные, богатые бытовыми подробностями, но

лишенные какой-либо политической идеи воспоминания о годах детства и первых годах его художественной практики; воспоминания эти печатаются в буржуазных художественных журналах „Kunst und Künstler“ (1930) и „Kunstblatt“ (1929).

Но наиболее характерным выражением колебаний Гросса является его ответ на анкету Вестгейма, напечатанный в „Kunstblatt“ (1931). Давши едкую и остроумную критику положения искусства в буржуазном обществе, Гросс в своей положительной части выступает с чрезвычайно сомнительной программой: вместо призыва активно вмешаться в политическую борьбу, он советует учиться у средневековых немецких художников, говорит о германской традиции и т. д.*.

Все эти явления говорят о неокончательной преодоленности Гроссом остатков мелкобуржуазного сознания, мешающих до сих пор художнику отдать свой исключительный дар всецело и без остатка на служение революционному пролетариату, „на борьбу против глупости и грубого произвола сегодняшних владык земли“ (слова Гросса).

Б. Терновец

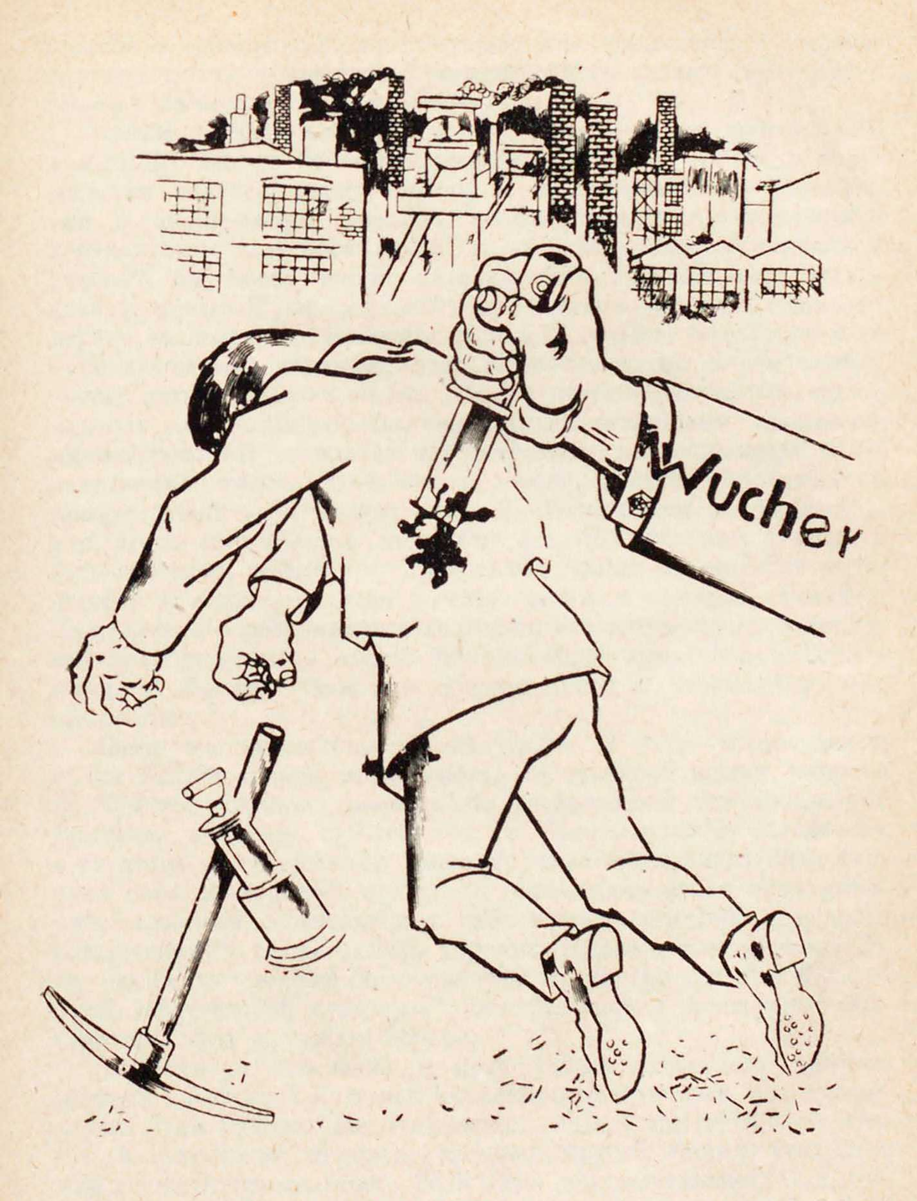
---

* В 1932 г. Гросс едет в САСШ, в Нью-Йорк, куда приглашается преподавать рисунок в одной художественной школе. Это приглашение Гросса, благодаря его революционной репутации, не обходится без протестов со стороны реакционных групп. В 1933 г. Гросс участвует на первой выставке Джон Рид клуба в Нью-Йорке.

„Вместо биографии“ [1]

Современное искусство находится в зависимости от буржуазии и умрет вместе с ней; художник является,—может быть, помимо его желания,—фабрикой банкнот и машиной акций, которой пользуются богатый эксплоататор и безмозглый эстет для того, чтобы выгодно поместить свой капитал и в то же время заслужить в обществе репутацию двигателя культуры. Для многих искусство является своего рода бегством из этого „вульгарного“ мира на лучшую планету, в лунную страну фантазии, в чистый рай, лишенный партийных и мещанских распрей.

Культ личности и индивидуализма, проповедуемый худож-



Жорж Гросс. К событиям в Руре (1923)

никами и поэтами и жульнически ими раздуваемый, вызван определенными условиями художественного рынка. Чем „гениальнее“ личность, тем больше прибыль.

Каким образом в буржуазном обществе может выдвинуться художник? Только благодаря надувательству!.. Начиная, в большинстве случаев, свою карьеру с пролетарского существования в каком-нибудь грязном ателье, обладая изумительными инстинктами приспособления и безудержным стремлением „вверх“, он очень скоро находит себе влиятельного покровителя, который его „создает“: это значит—прокладывает ему дорогу на капиталистическом рынке. Случайно встречается на пути художника меценат, который дает ему сто марок ежемесячно, экспроприируя за это все его произведения; или же он находит какого-нибудь торговца художественными произведениями, который разжигает у буржуазного коллекционера покупательский азарт. Этот азарт поддерживается содержанием произведений, отвечающих моде и создавшейся конъюнктуре; для этого пускается в ход весь старый реквизит святых и божественных побасенок, привлекают также космизм и метафизику и жарят, надувая толстые щеки, в тромбон вечности. За кулисами—циничная эксплоатация, для непосвященной публики—величественные жесты покровителей культуры. Обычная история! Таким путем это превращается в систему—и дело процветает.

Сами же художники, возомнившие о себе и обязанные своим благополучием оторванности от запросов жизни, тянутся на буксире крупных шарлатанов реакционной художественной критики, которая субъективно и бесконтрольно вкладывает в картины то содержание, какое ей заблагорассудится. Они считают себя „творцами“, стоящими неизмеримо выше обыкновенных смертных, позволяющих себе насмехаться над „глубоким содержанием“ какой-нибудь картины Пикассо или Дерена. Но их „творения“ вполне соответствуют структуре так называемого „духа современной культуры“: они безыдейны, враждебны действительности и чужды борьбе.

Пойдите на выставки и полюбуйтесь сюжетами, красующимися на стенах! Куда как идиллично наше время, как сладкозвучно, как создано для готического культа святости, для красот негритянской деревни, красных кругов, синих квадратов или космических взлетов: „Ведь наша действительность—ах, она так безобразна,—ее сутолока нарушает гармонический строй

наших душ!“ „Взгляните-ка на этих творцов, недовольных переживаемым временем, как они угнетены, как подавлены своими могучими видениями. Нам необходим этот маразм: неизменная готика и старый Греко[2]; да ведь и Египет тоже не забыт. Взгляните на великого Грюневальда[3] или Сезанна, столь гордого своим орденом[4], или на Анри Руссо, этого милого старого douanier *; утешайтесь наивными благоглупостями—„наше время, мол, так непривлекательно, так холодно, так пусто. А современная революция—такая рассудочная, такая непоэтичная, без всякого полета (исключительно борьба за заработную плату—неправда ли?—никакой одухотворенности!). Люди, повидимому, совершенно забыли, что они происходят от бога“.

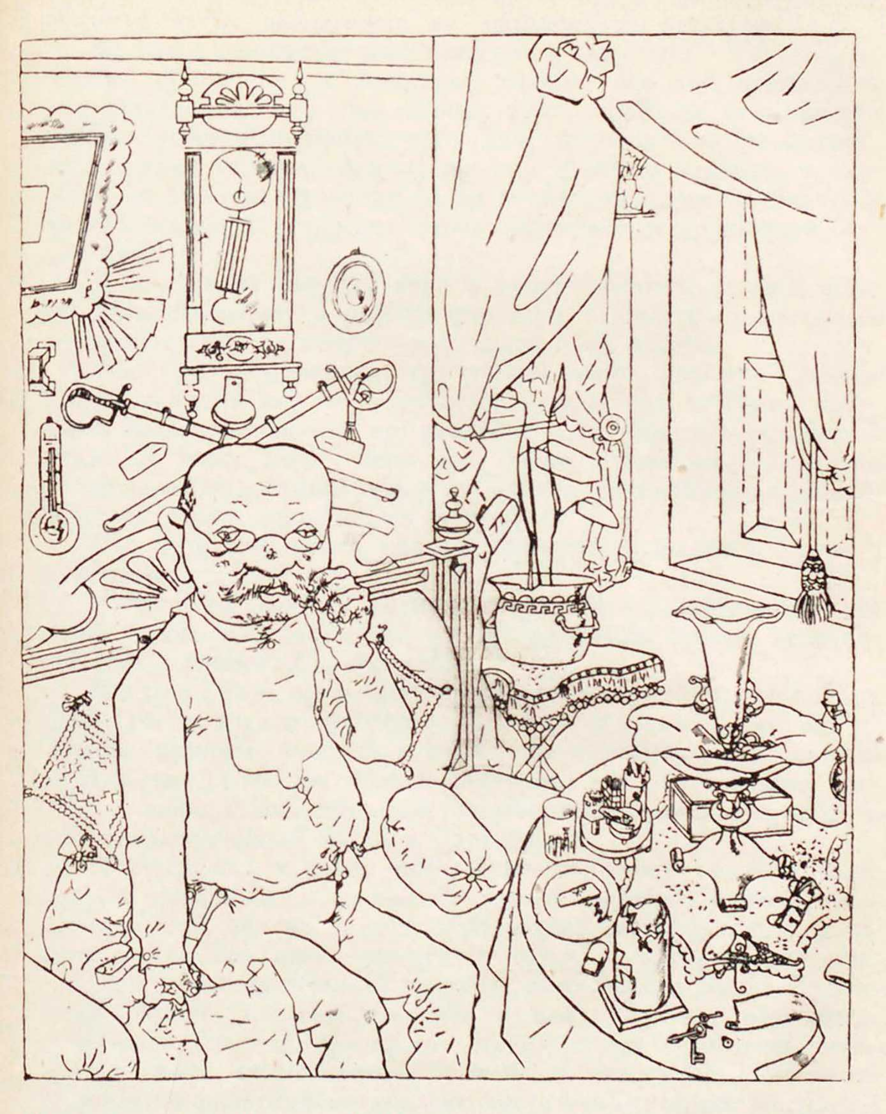
Посмотрите Маккарта[5], это—художник буржуазии, он выражает ее тоску, ее внутреннее содержание и ее историю. А вы?—кто вы, как не жалкие спутники буржуазии? Ваши снобистские идеи, ваши мысли, откуда вы их почерпнули? Работаете ли вы для пролетариата, который должен стать носителем грядущей культуры? Пытаетесь ли вы понять мир идей пролетария и противопоставить его воззрениям эксплоататоров и притеснителей? А ведь это для вас вовсе не так невыполнимо! Почему вы не спрашиваете себя—не пора ли уж покончить с вашими перламутровыми декорациями? Вы уверяете, что вы стоите вне времени и над партиями; вы уверены, что творите для людей,—где же он, этот человек?! Что такое ваш творческий индиферентизм, ваша абстрактная болтовня о вневременности, как не смешная бесполезная спекуляция на вечности? Ваши кисти и перья, которые могли бы стать оружием,—пустые соломины.

Выйдите из ваших четырех стен, даже если это вам трудно, разрушьте преграду, отделяющую вашу личность от всего остального мира, постарайтесь понять идеи рабочего класса и помогите ему в борьбе против реакционного общества.

Человек—животное! Люди создали подлую систему; они создали верх и низ. Единичные личности зарабатывают миллионы, в то время как тысячи людей с трудом добывают себе кусок хлеба. В. Южной Америке топили паровозы зерном, когда в России умирали от голода. И в это время говорят о культуре, спорят об искусстве. Или, может быть, покрытый стол, красивый лимузин, сцена и расписанный салон, библиотека или кар-

---

* Таможенный чиновник. Прим. Гросса.



Жорж Гросс. Старый вояка (1924)
Из сборника „Зеркало мещанина"

тинная галлерея, приобретенные каким-нибудь спекулянтом на средства своих рабов,—это ли, скажете, не культура?

Но какое отношение имеет все это к искусству? А вот какое: многие художники и писатели, словом, вся так называемая „интеллигенция" все еще терпит этот строй, не отваживаясь открыто выступить против него. Там, где следовало бы вытряхнуть веками скопившийся мусор, они цинично остаются в стороне,—и это в нашу эпоху, когда необходимо яростно бороться против всей этой мерзости, этого лицемерия и проклятого безразличия.

У нас царит твердая вера в спасительность частной инициативы. Постараться разбить эту веру и показать угнетенным подлинное лицо их господ—вот смысл моей работы.

Долг революционного художника—вести двойную пропаганду: очистить мир от сверхъестественных сил, от бога и ангелов и показать человеку его реальное положение в окружающей среде. К чему нам теперь эти давно истасканные символы и мистические восторги перед глупейшим религиозным обманом, которым полна современная живопись?

Что же нужно делать, какое содержание вкладывать в работу художника?

Пойдите на рабочий митинг и смотрите и слушайте, как там люди, такие же, как и вы, дискуссируют по поводу незначительных улучшений в их жизни.

Подумайте, что это именно та масса, которая работает над переустройством мира! Не вы! Но вы можете принять участие в этом переустройстве. Вы можете помочь ему, если вы только захотите. Для этого нужно вложить в ваши художественные произведения содержание, созвучное революционным идеалам трудящихся.

Я стремлюсь к тому, чтобы быть понятным каждому человеку, я отказываюсь от модной теперь глубины, полной кабалистического обмана и интеллектуальной метафизики, в которую можно без риска окунуться только в костюме водолаза.

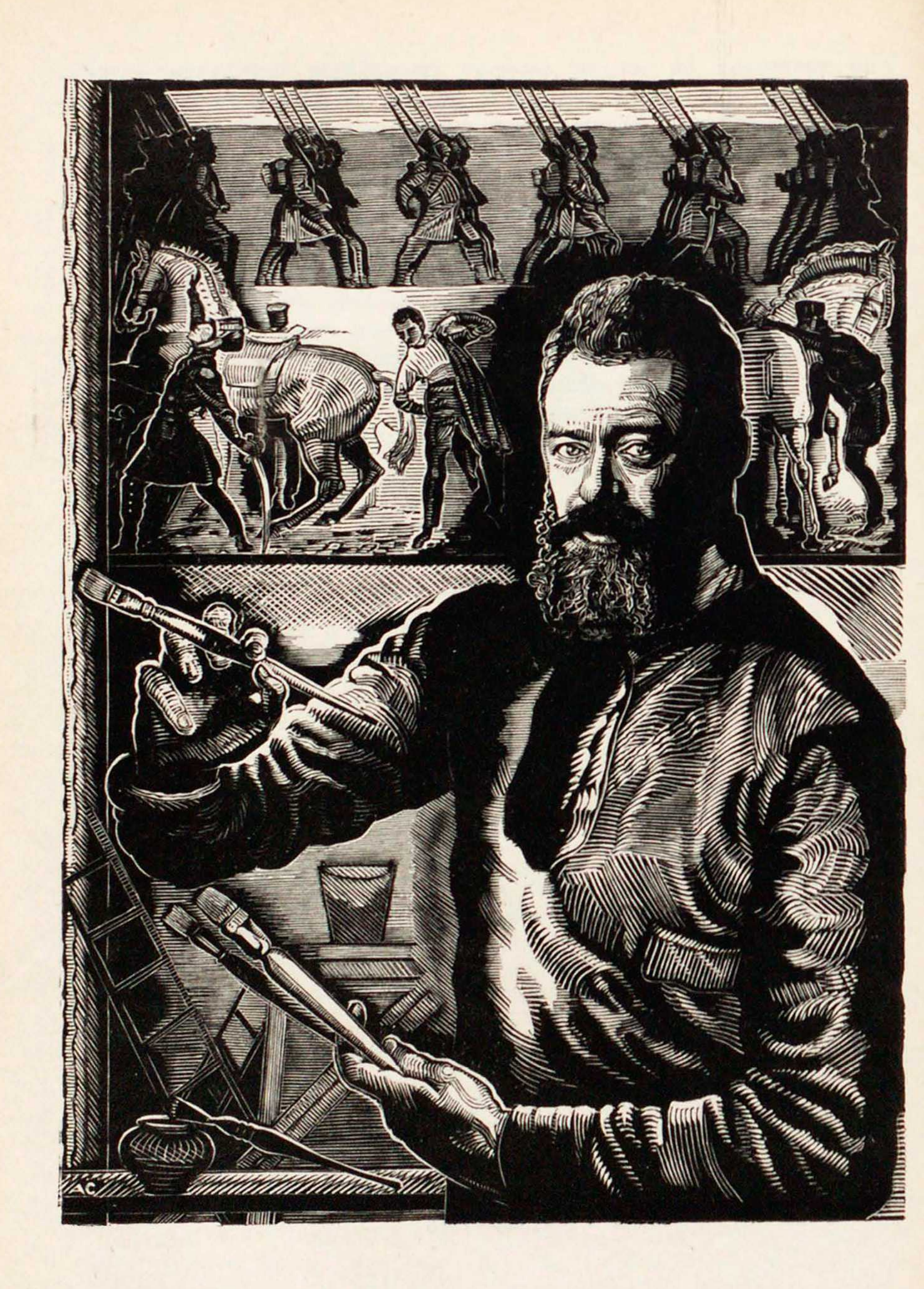
Экспрессионистический анархизм надо ликвидировать. Художники нашего времени погрязли в нем, ибо они разобщены с рабочим классом. Но придет время, когда художники перестанут жить анархической богемой, а сделаются здоровыми разумными работниками коллективистического общества. До тех пор, пока рабочий класс не победит, интеллигенция будет недоверчиво и цинично колебаться. Только после победы рабочего

класса искусство выйдет из тесного русла, по которому оно теперь бесцветно течет сквозь жизнь верхних „десяти тысяч“, и могучим потоком устремится ко всему трудящемуся человечеству. Только тогда придет конец монополии капитала в произведениях духа.

Все это я пишу вместо пресловутой биографии, за которой ко мне часто обращаются. Я счел значительно более важным рассказать о занятиях и принципах, вынесенных мною из опыта моей жизни, нежели перечислить глупые внешние события ее, как-то: день рождения, фамильную традицию, посещение школы, первые брюки, жизненные перипетии художника от колыбели до могилы, творческие порывы, первый успех и т. д.

Право же, события моего собственного „я“ очень незначительны.

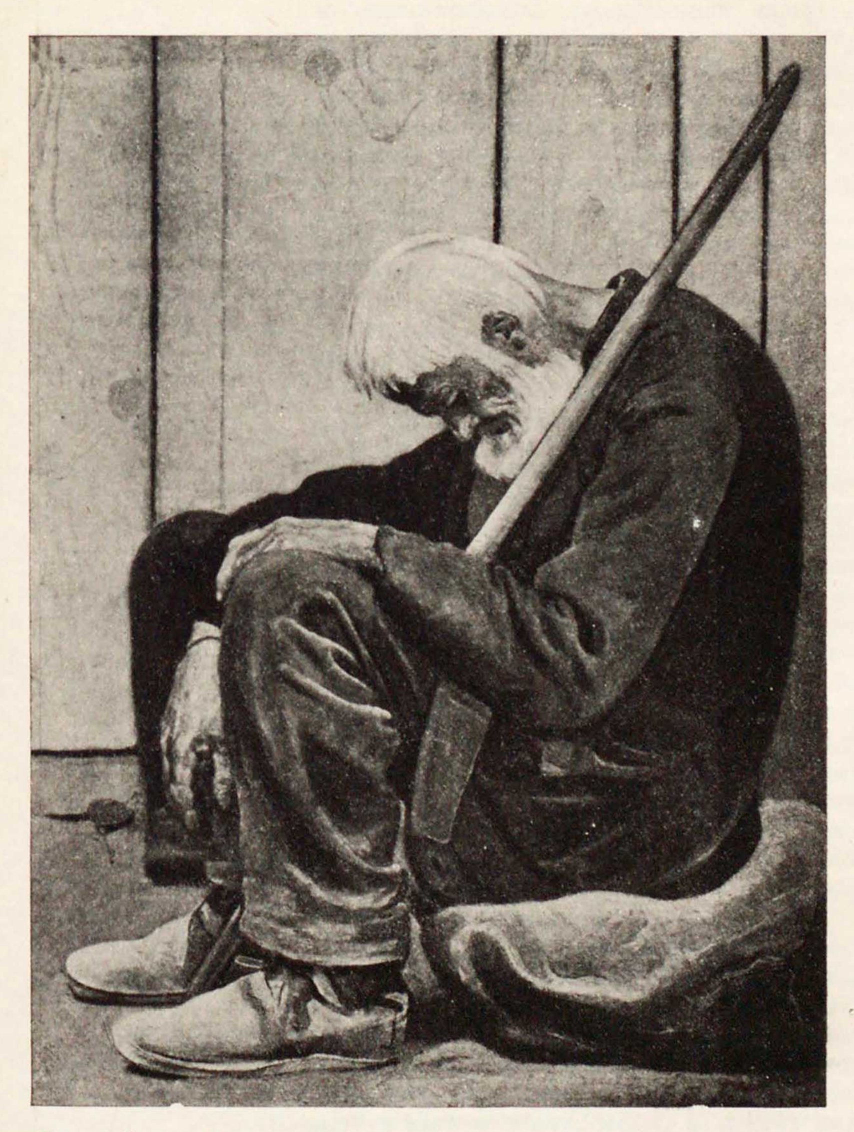
ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР
1853—1918


AC

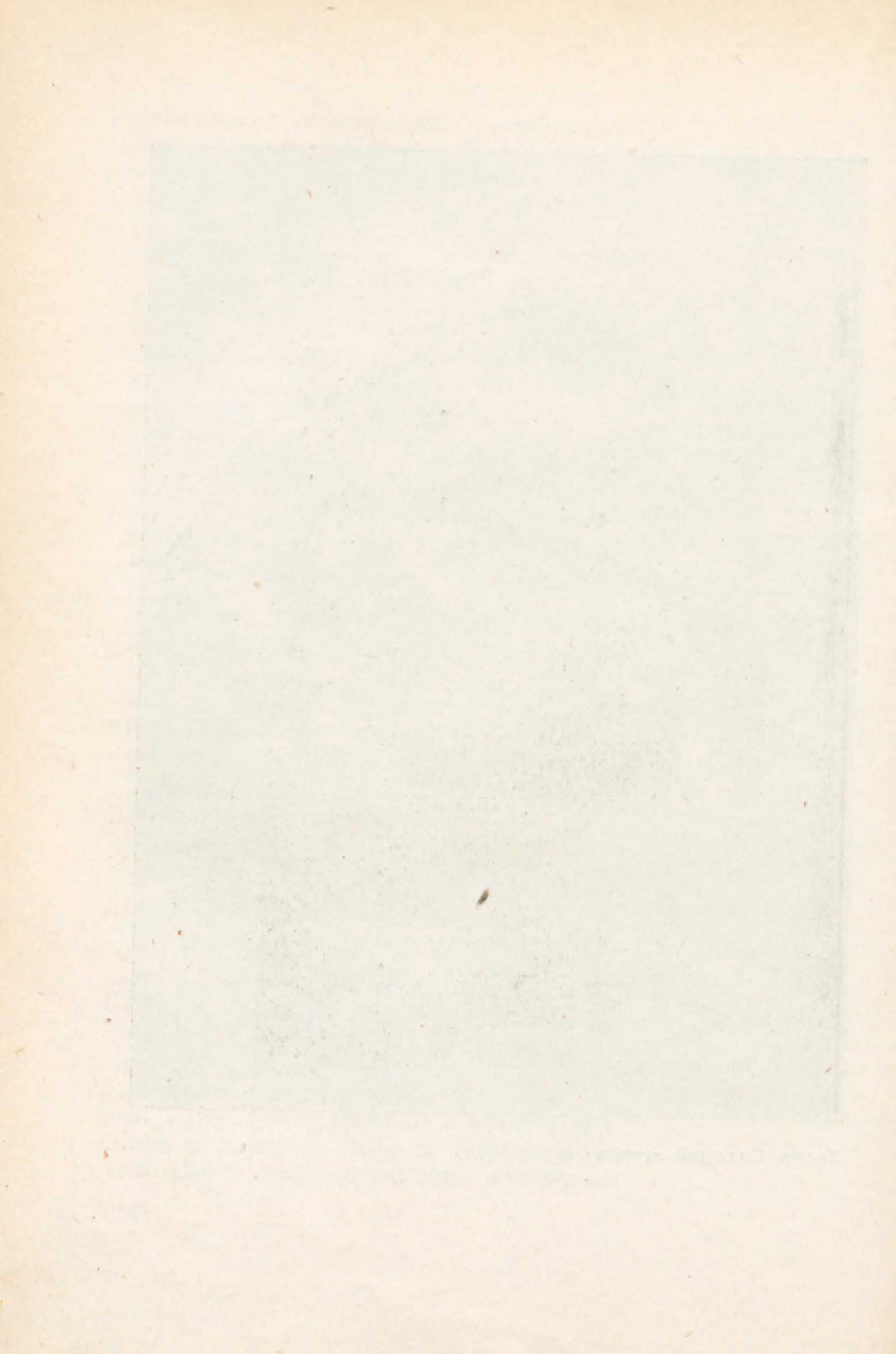
ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР

Фердинанд Ходлер—выдающийся швейцарский живописец. Первое знакомство с живописью он получил в мастерской своего отчима, декоративного живописца Шюпбаха; 1871 г. переселяется в Женеву и поступает учеником к Бартелемми Менну, ученику Коро. В 70-х годах Ходлер испытывает сильное увлечение живописью старых испанских мастеров, а также Рембрандта; картины Ходлера этого периода темны по колориту, рисунок уже отличается мастерством. Путешествие в Испанию (1878—1879) приносит просветление палитры, которое может быть объяснено возникающим у Ходлера интересом к „пленеру“. В 80-х годах начинается борьба между реализмом раннего Ходлера и новыми тенденциями, влекущими Ходлера к идейному, рационалистически построенному искусству. Его „Ночь“ (1890) знаменует критический перелом; символизм замысла,

ритмичность композиции, структурность пластически воспринимаемой формы, поиски монументализма являются типичными чертами нового стиля. Путешествие в Париж в 1891 г. закрепляет эти тенденции. Произведения Ходлера 90-х годов („Разочарованные“, 1892; „Эвритмия“, 1894 г.) выявляют дальнейшее развитие стиля. К 1896—1900 гг. относится большая фресковая композиция „Отступление от Мариньяно“ (Областной музей в Цюрихе), создающая новый тип исторической монументальной живописи: строгость, ритмичность, четкость композиции, сведение к минимуму числа персонажей, повышенная экспрессивность жеста, героизация, впадающая иногда в риторику, ярко выраженные декоративно-монументальные тенденции. Следует вместе с тем отметить, что Ходлер никогда не нарушает плоскости стены. Эти черты получают дальнейшее развитие в „Выступлении иенских студентов“ (Иенский университет, 1908), в „Клятве“ (зал городского совета в Ганновере, 1913) и в „Битве при Муртене“ (картон, 1917, фреска осталась невыполненной). Одновременно развертывается цикл меньших по размерам композиций, по большей части символического характера: „День“ (1898, Художественный музей в Берне), „Весна“ (1901, Фольквангмузеум в Эссене), „Вильгельм Телль“ (1903), „Священный час“ (1907, Цюрих), „Беспредельность“ (1915—1916, музей в Винтертуре и Цюрихе). Ходлер стремится также дать героизированные изображения труда в таких картинах, как „Дровосек“ (Художественный музей в Берлине), „Косарь“ и др. В эту же эпоху Ходлер работает в области пейзажа и портрета. Пейзажи (горные цепи, альпийские озера) отличаются лаконизмом



Ходлер. Сидящий старик



и декоративным воздействием немногих ярких тонов; портреты, далекие от натуралистической детализации, резко и отчетливо выявляют основную характеристику изображаемого. Ведущее значение получает линейная композиция, причем линия у Ходлера приобретает характерный для стиля „модерн“ излом, изгиб. Творчество Ходлера, с его ритмичностью, четко построенной композицией говорит о нем как о художнике, рациональный момент у которого является превалирующим. Об этом свидетельствует и приводимый текст. Чрезвычайно любопытно, что слова Ходлера хочется сравнивать, с одной стороны, с высказываниями Сезанна, а с другой стороны—с мнениями Озанфана. С Сезанном его роднит ударение, которое он ставит на форме, слышится призыв к упрощенным геометрическим фигурам (квадрат, круг). Но, в противоположность объемным трехмерным фигурам, о которых говорит Сезанн (куб, конус, цилиндр), Ходлер дает плоскостные фигуры (квадрат, круг), он призывает к большей подчеркнутости предметов контуром, к орнаментальности; эту установку он оправдывает своей теорией о „параллелизме“, т. е. он стремится к ритмичности, повторяемости форм. Теория параллелизма Ходлера, его „принцип порядка“ напоминают многие черты теории пуризма Озанфана.

Творчество Ходлера порождено, в основном, той же классовой идеологией, что и искусство представителей империалистической буржуазии—Сезанна, Озанфана. Родственный им по своим устремлениям, Ходлер также стремится к твердой „организации“ жизни и искусства, т. е. к сведению чувственного многообразия действительности к простым количественным схемам.

Б. Терновец

„Об искусстве“[1]

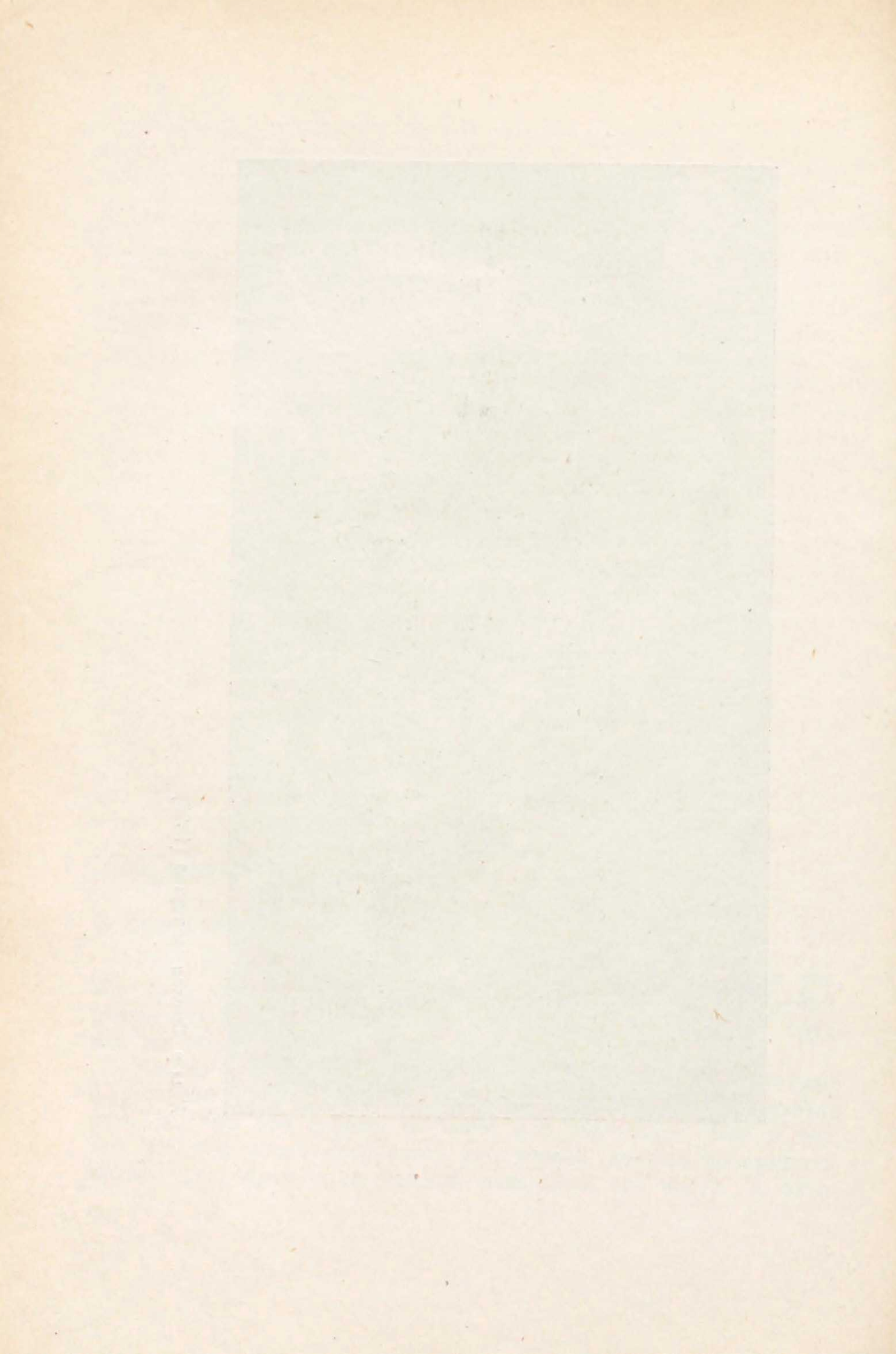
О видении

Глаз невоспитанный видит форму и цвет вещей не так, как глаз опытный. Он не понимает всей ценности явлений, ритма форм, порождаемого движением, позой и жестом. Труднее же всего проследить темп движений.

Можно узнать лицо человека, забыв совершенно точные формы его головы. Смотря на дерево, знаешь, что это платан и т. п., что это дерево большое или маленькое. Вот и все. Тот же, кто хочет изобразить это дерево, должен воспринять, кроме того, пропорции каждой отдельной его части. А охва-



Ходлер Смелая женщина (1886)



тить пропорции объекта, расположенного на плоскости, неподготовленный глаз никогда не сможет. Не легко распознать особую роль, присущую каждой вещи в общем жизненном распорядке.

Лучше всего упражнять глаз, сравнивая формы друг с другом, наблюдая внимательно человека, его лицо, цвет его одежды, его окружения. Можно в двух направлениях упражнять свой глаз: развивая в нем абсолютную надежность и художественный вкус.

Видеть, это значит познавать пропорциональность всякого явления. Видеть—означает знать.

Наша зависимость от изменчивых обстоятельств, в которых перед нами появляются вещи, препятствует правильному познанию их истинных размеров, мы не можем увидеть объект целиком, так как видим его лишь с одной стороны. Нам не остается ничего иного, как рассматривать отдельные .вещи в целостности всего явления, в его гармонии. Недостаточно также изображать объект в его реальности, а следует вскрыть и те оптические условия, благодаря которым данная линия кажется нам вертикальной, а высокий человек высоким. Утверждают, что глаз не является таким органом, который мог бы без предварительных упражнений передать хотя бы изображение человека. Иначе каждый был бы в состоянии написать с первого взгляда совершенно точный портрет. Однако даже опытный глаз ненадежен в том, что касается соотношения размеров предметов.

Про человека с опытным глазом говорят, что в глазу у него компас. Но компас нужно иметь и в руке, как это было у Микель-Анджело, Леонардо и Дюрера. Все трое обладали более зрелым видением, чем вся масса смертных. Я называю их потому, что именно они достигли через форму подлинной мощи выражения.

Что же видит опытный глаз? С одного взгляда он схватывает не только реальность объекта, но и совокупность линий, характер пропорций. Он распознает пространственные соотношения вещей и видит влияние света.

Некоторые художники, упражняя свой глаз, развивают в себе преимущественно чувство цвета. В этом может быть своеобразная прелесть, но если это единственное достоинство произведения искусства, то это все же достоинство подчиненного порядка. Нет подлинного произведения искусства, которое

бы не зачиналось в интеллекте и в чувстве. Таково высшее видение.

Талант обладает чувством гармонии. Сначала он не может его выразить. Нужно с открытыми глазами созерцать восхитившие вещи. А затем достаточно подходящего случая для того, чтобы перевести гармонию этих вещей в формулу, понятную и другим.

Если художник не удовлетворяется тем, чтобы рассказать анекдот, если он имеет более высокие художественные намерения, то он может сконцентрировать свои стремления на форме, на цвете или на явлениях света и тени.

В природе эти три элемента объединены, но более сильный акцент лежит то на одном, то на другом, то на третьем. Кто легче реагирует на форму, тот подчиняет ей цвет и наоборот, как это было у Тициана и Джорджоне. Композиция чистых колористов зависит совершенно логично от требований цвета. Они помещают ту или иную фигуру в тени или на свету не потому, что этого требует форма, а для того, чтобы добиться определенных красочных эффектов.

Форма

Какова бы ни была цель, поставленная художником, достигнуть ее без формы он не может; форма—необходимое требование. Без нее нет способов выражения, без нее ничто не может быть видимо. Можно сказать, что формой на четыре пятых обусловливается сходство, она выражает внешние очертания тела, положение в пространстве, внутренние душевные состояния—и все это без всякой помощи цвета. Достаточно взглянуть на рисунки, гравюры, фотографии.

Форма есть элемент, общий для всех искусств, стремящихся выразить пластичность: для скульптуры, архитектуры, живописи. Это наиболее выразительный элемент, в ней, как в цвете, есть соблазнительная прелесть. Прямая линия, квадрат, круг—фигуры, полные выразительности.

И, пожалуй, форму мы можем передать лучше, чем хотя бы цвет. Ибо наши средства выражения более соответствуют этому элементу. Кроме того, форма в живописи менее обманчива, чем цвет. Она выражает внешность тела, его поверхность.

Отсюда вытекает значение рисунка, задачей которого является воспроизведение внешнего вида вещей. Средства, кото-



Ходлер. Мужской портрет

рыми располагает художник для передачи формы,—это линия и плоскость. Линия сама по себе выражает бесконечность.

Форма каждого предмета, как мы его видим, составляется из внешнего контура и из внутренних форм. Это является результатом характера нашего видения. Ибо в действительности все плоскости тела внешние. Контур передает не только протяженность, возвышения и углубления тела, он имеет, кроме того, украшающее и архитектоническое значение благодаря тому, что ясно отграничивает одно тело от соседнего. И впечатление от некоторых мастеров объясняется прежде всего тем, что они подчеркивали орнаментальный характер контура.

Контур человеческого тела зависит от его движений; он сам по себе есть элемент прекрасного. Это двойное стремление, с одной стороны, выразить логику движения, а с другой—подчеркнуть красоту, характерность контура, вызывает почти всегда длительную борьбу в художнике.

В настоящее время украшающая роль контура признана, и в результате он фактически становится орнаментальным. Можно сказать, что декоративное искусство все больше и больше приобретает характер орнамента.

Все мастера имели общее стремление ясно выделить форму из ее окружения, найти в контуре красоту линии: они противопоставляли длинные линии коротким, изучали движение и пропорции человеческого тела и открыли их ритм.

Как же видим мы вещи? Как контраст светлого и темного, света и тени, как разнообразие красок. Не говоря уже о бесконечном линеарном различии тел.

Все тела с гладкой поверхностью имеют очень определенный контур. И когда под предлогом украшения лишают контур его характера, ослабляют его и смазывают в ущерб моделировке, становящейся вследствие этого вялой и расплывчатой, то в результате получается фальшивая картина, в особенности в тех случаях, когда условия освещения требуют точности.

Эта манера смягчать там, где не нужно, скучна в высшей степени. Между прочим, таким образом обнаруживается и неправильный рисунок, банальное мировоззрение, пошлость. Но такие люди воображают, что смягчить—это значит украсить.

Однако если есть красота в ясном контуре, то не менее прекрасны и оттенки цвета. Для того же, чтобы имели оправдание мягкие контуры, модель должна находиться или под

определенным освещением или в полутени, как у Каррьера или Тициана.

Этими смягчениями пользуются и злоупотребляют потому, что публика испытывает склонность к вещам такого рода. Один фотограф говорил мне, что дамы любят мягкие затуманенные портреты и никогда не находят их достаточно мягкими. Им хочется видеть смягченным не столько внешний контур, сколько моделировку лица. Я же с моей стороны не знаю ничего более прекрасного, чем некоторые портреты итальянцев-примитивистов с их чудесной четкостью контуров.

Цвет

Цвет характеризует и диференцирует предметы, он усиливает и подчеркивает, он чрезвычайно способствует декоративным эффектам. Цвет независимо от формы вызывает чрезвычайно сильные музыкальные раздражения. Цвет влияет на мораль. В нем заключен элемент радости, веселья. Ощущения такого рода вызывают преимущественно светлые краски, свет. Темные же краски порождают меланхолию, печаль и даже ужас.

Белый цвет считается эмблемой невинности, тогда как черный означает зло и страдание. Яркокрасный возбуждает жестокость и страстность, голубой—нежные переживания, фиолетовый—печаль; характерность красок усиливается их соединениями: они составляют гармонию, аккомпанируют друг другу или сталкиваются, порождая контрасты.

Действенность и значение красок зависят от их интенсивности, места, которое они занимают на полотне, и от их положения среди других, усиливающих их или ослабляющих, в зависимости от большей или меньшей степени близости к белому и черному. В связи с формой цвет выступает на передний план еще больше, определяя ритм, возникающий из чередований и повторений. Впрочем, цвет никогда не отделяется от формы, форма же может усилить его действие.

Окраска предметов зависит от цвета освещения. При сером небе тона одни, при голубом—другие. Если небо голубое, мы становимся радостнее и не только благодаря ясной погоде, контрастам освещенных и затененных плоскостей, но также и прежде всего благодаря радостной игре разноцветных теней, которые из серых становятся фиолетовыми и голубыми и отливают оранжевыми рефлексами.



Ходлер. Песня издалека



При ясном голубом небе тени—голубого и фиолетового цвета, у деревьев—ультрамариновые, а все освещенные листья сверкают, как однородная масса. Какие приятные ощущения вызывает этот зелено-голубой аккорд!

А голубоватое дно горного ручья, спешащего в долину, будто украшено огромными алмазами. Слишком сильное освещение, с другой стороны, вредит красному и другим цветам, и только прозрачные краски сохраняют свое действие. Кажется, что даже цветы вздыхают под натиском света: краски их бледнеют.

Известно, что именно цвет ссорит часто художника с публикой. Она долго не могла понять, что розовое лицо на воздухе при голубом небе может стать фиолетовым; если же его освещают лучи заходящего солнца, то даже оранжевым и ярко-красным. Из-за отсутствия наблюдательности, главным же образом из-за недостатка опыта, глазу непонятны эти нюансы художника, они кажутся ужасным преувеличением.

Прелесть красок заключается прежде всего в их аккордах, в повторении нюансов одного и того же цвета. Нежные гармонии, повидимому, легче проникают в душу, думается, именно они—любимые аккорды сердца. Я припоминаю музыку линий некоторых фрагментов парфенонского фриза. Дисгармонии же и контрасты поражают и волнуют, повидимому, причиняя насилие нервной системе. И все же переходы от мягкого аккорда к контрастирующему, резкому часто встречаются в жизни.

И все это богатство красок, эти светлые и темные пятна, контрасты и сменяющиеся аккорды трепещущих тонов—все это дар света.

Параллелизм

Параллелизмом я называю всякого рода повторность. Если я особенно сильно ощущаю в природе прелесть вещей, то всякий раз это происходит под впечатлением единства.

Если мой путь приведет меня в лес с елями, высоко вздымающимися к небу, то стволы деревьев справа и слева от меня покажутся мне бесчисленными колоннами. Вокруг меня одна и та же вертикальная линия, повторенная много раз. И вижу ли я эти стволы на фоне темнеющей глубины леса или же на фоне глубокой небесной синевы, причина, вызывающая во мне впечатление единства, остается той же: параллелизм. Много

вертикальных линий действуют как одна большая вертикаль или как одна плоскость.

Если взглянуть на луг, где цветут одинаковые цветы, где, например, яркая желтизна одуванчиков выделяется на зеленом фоне травы, то получаешь впечатление восхитительного единства. Я замечал, что здесь воздействие больше, впечатление сильнее, чем в тех случаях, когда перед нами расстилаются разные цветы, различные по форме и окраске.

Другой пример: перед нами стоит несколько цветущих лавровых деревьев одинакового цвета, или же мы идем по аллее, окаймленной сиреневыми кустами; в обоих случаях мы испытываем очарование поверхности.

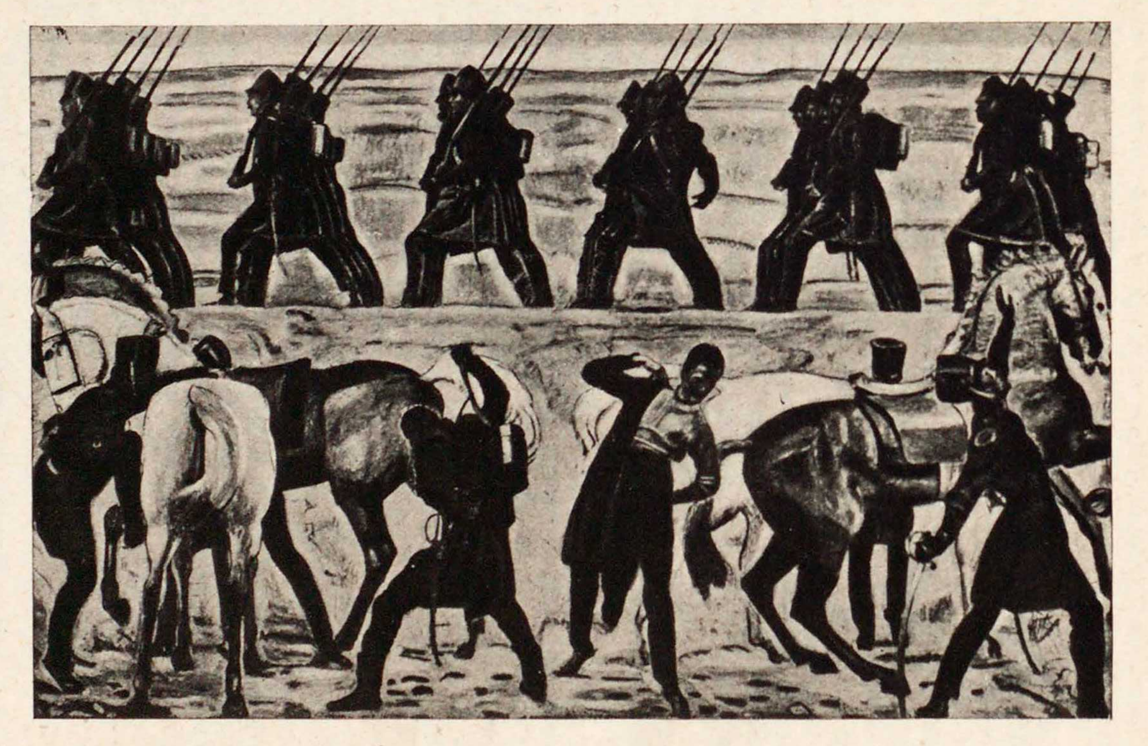
Перенесемся мысленно в долину, усеянную обломками скал, например, после частичного обвала горы (такая долина есть у подошвы горы Салев близ Женевы), и опять мы испытаем то же глубокое впечатление вследствие однородности отдельных частей целого.

Аналогичное, но еще более сильное воздействие ощутим мы, стоя на вершине горы в Альпах. Бесчисленные окружающие нас горы создают то же своеобразное очарование—результат повторности.

Осенью, когда земля усеяна листьями деревьев, одними и теми же листьями, хотя бы акаций, вас восхищают эти одинаковые листья, лежащие друг возле друга. Когда я смотрю на безоблачное небо, меня поражает его однородность. И если в этом примере элементы, составляющие параллелизм, не так очевидны, как в предыдущих, тем не менее они налицо: каждая отдельная молекула воздуха находится в параллельном соотношении с любой из остальных. И в тех случаях, когда причину очарования нельзя найти в параллелизме как таковом, все же можно всегда обнаружить определенный элемент порядка в природе. Так, в цветах, например, все лепестки имеют одинаковую форму и группируются вокруг одного центра.

Дерево приносит листья и плоды всегда одной и той же формы. Если Толстой и говорит в своем произведении „Что такое искусство“, что никогда нельзя наложить друг на друга два листа дерева так, чтобы они совпали, то еще с большим правом можно утверждать, что ничто не похоже так на лист платана, как другой лист платана.

Никто не видел апельсинного дерева, приносящего вишни или другие плоды, как не видел растения с разными цветами.



Ходлер. Отправление на фронт иенских студентов (1908)

В результате всех этих наблюдений становится ясным, какую важную роль в природе играет параллелизм, или повторность, в особенности в радующих нас вещах, как например, в цветах.

Я должен добавить, что почти во всех приведенных примерах к повторности формы присоединяется повторность цвета. Лепестки цветов, как и листья деревьев, обыкновенно одного цвета.

Тот же принцип порядка видим мы и в строении тела человека и животных, в симметрии правой и левой половин тела. В нашей одежде одинаковые складки на обоих плечах, локтях и коленях, одинаковые отпечатки наших движений. Это особенно заметно на платье, уже ношенном некоторое время.

Однако прервем примеры и сделаем вывод: параллелизм можно обнаружить в различных частях одного предмета; как таковой он проявляется еще нагляднее в нескольких однородных, расположенных рядом объектах.

Сравнив же с этими явлениями природы наши жизненные проявления, мы поразимся и здесь мы встретим тот же самый принцип.

Этот параллелизм ощущений проявляется внешним образом в формальном параллелизме, о котором мы уже говорили (теперь станут понятными и мои картины: „Усталые от жизни", „Разочарованные", „Эвритмия" или „День", станет ясно, что я избирал такие душевные состояния и вообще такой материал, где отчетливее всего проявляется единство наших ощущений).

Если предмет приятен, повторность умножает его прелесть, если он выражает печаль или страдание, то она усиливает грустное чувство. Если материал отвратителен или уродлив, повторность сделает его невыносимым. Итак, повторность вызывает повышение интенсивности. Однако если отвлечься от материала, то следует признать, что повторность формы или цвета и сама по себе будет вызывать приятные ощущения. Этот принцип гармонии утерян со времен примитивного искусства, с тех пор о нем не думали больше. Искавшие прелесть в разнородном стали разрушителями единства.

Стремиться к единству, к сильному и мощному единству— это значит выражать вещь с наибольшей ясностью, показывать вполне определенно, что одна вещь полна привлекательности, а другая полна силы.

Но теперь этого нет. Искусство нашей эпохи является до-

казательством этого. Повсюду бешеная гонка за разнообразием, в котором ищут очарования. Лишь немногие, как Пюви де Шаванн, познали смысл гармонии.

Разнообразие, как и параллелизм, тоже относится к элементам прекрасного, но при том условии, если им не злоупотребляют. Ибо самое строение нашего глаза требует того, чтобы мы вносили разнообразие в предмет, полный абсолютного единства.

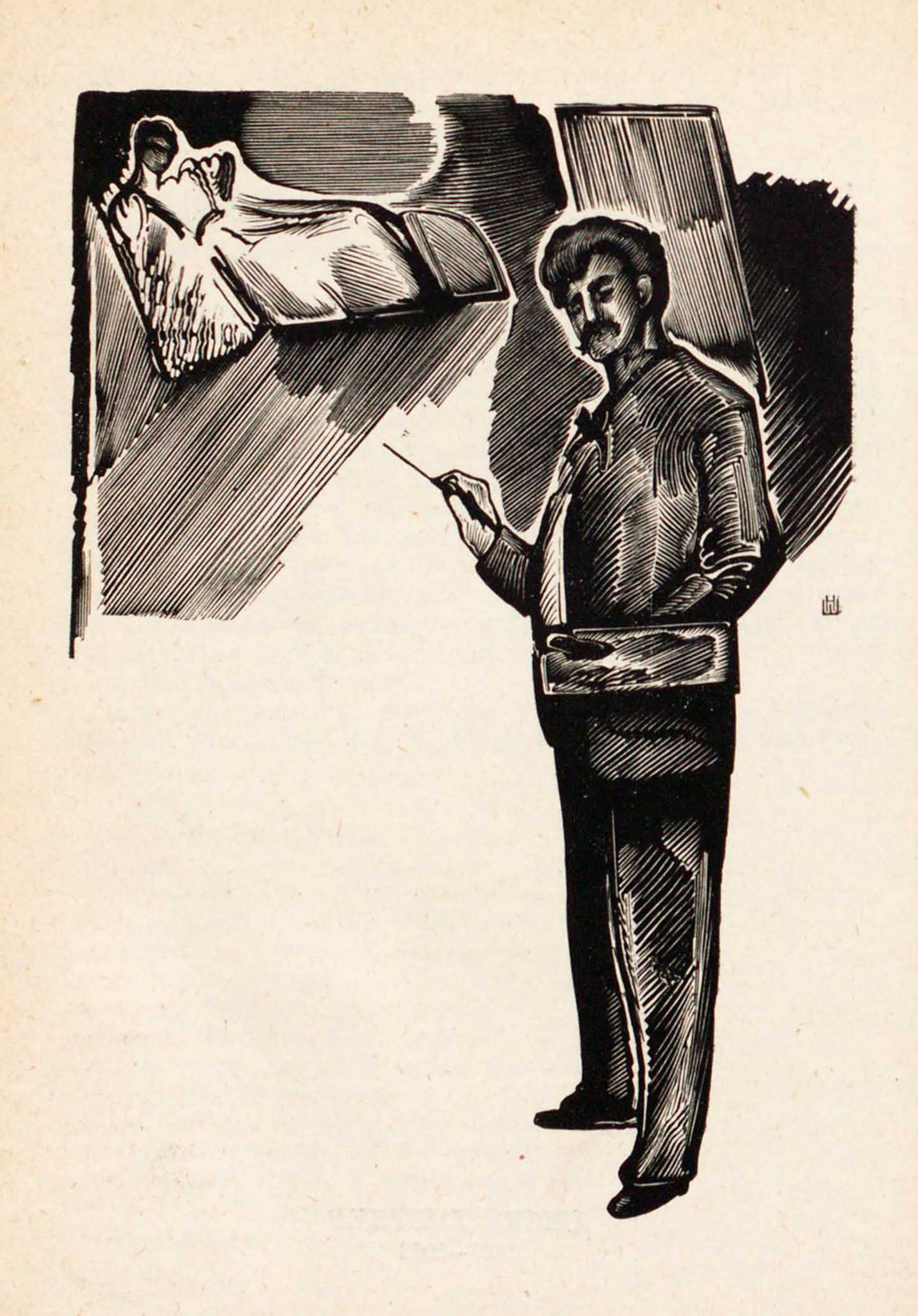
Художник это хорошо знает. Как только он хочет подчеркнуть единство предмета, он тотчас же наткнется на законы перспективы, по которым кажущаяся величина человека становится тем меньше, чем дальше он удален от нашего глаза. Или же достаточно взглянуть на нескольких людей, совершающих как будто единообразные движения, чтобы убедиться в том факте, что внешний их вид все же остается различным.

Я уже сказал, что опытный глаз лучше увидит феномены света и формы. Но для того, чтобы увидеть красоту тела, нужны и другие средства. Выше всех зрительных аппаратов стоит мозг. Он сравнивает одну гармонию с другой и открывает, таким образом, истинную внутреннюю связь вещей. И из этой деятельности и откровений сердца рождаются новые великолепные произведения.

Через произведения искусства откроется новый порядок, присущий имманентно вещам, и в нем будет идея единства.

ДЖЕМС УИСТЛЕР

1834—1903



ДЖЕМС УИСТЛЕР

Джемс Мак Нейль Уистлер, замечательнейший из импрессионистов англосаксонских стран, живописец, офортист, литограф, родился 11 июля 1834 г. в городке Лоуелль, в штате Массачусетс САСШ, и умер в Лондоне 17 июля 1903 г. Он был сын офицера американской армии, учился в кадетском корпусе, но за „недисциплинированность" был исключен. В 1855 г. он был принят на службу как рисовальщик в картографический департамент в Вашингтоне, но в том же году бросил службу, отправился в Париж и не возвращался больше в Америку. В Париже он учился у Глейра, вошел в сношения с важнейшими французскими передовыми художниками. В 1863 г. его „Девушка в белом", непринятая в Салон, выставлена вместе с картинами Эдуарда Манэ в знаменитом „Салоне отверженных". С 1859 г. Уистлер основывается в Лондоне. Он здесь

развивает очень обширную деятельность. В 70-х и 80-х годах он является, безусловно, центральной и самой яркой фигурой лондонской художественной жизни. Он „на левом фронте“; знамениты его столкновения с представителями самой буржуазно-консервативной публики и критики мира—английской. Выражая в своем творчестве перелом в буржуазном мировоззрении эпохи перерастания промышленного капитализма в финансовый, Уистлер как более дальновидный идеологический представитель своего класса на первых порах вступил в конфликт с представителями художественных вкусов, „отставшими“ от процесса развития идеологии буржуазии на новой ступени, представителями буржуазно-демократических тенденций в искусстве (Рескин и др.).

Окруженный непониманием и враждою вначале, Уистлер в 90-х годах мало-помалу добивается признания и мировой славы. Он ведет одно время специальную школу в Париже. Много путешествует. Влияние старых испанских мастеров в его искусстве подчеркивается им в такой же степени, как и воздействие дальневосточного искусства.

Живопись Уистлера — импрессионизм чистой воды. Все время подчеркивая „общее“, „гармонию“, „настроение“, Уистлер дает своим многим пейзажным и портретным композициям поэтические названия „ноктюрнов“, „аранжировок“ в той или иной гамме красок. Отрицая литературно-сюжетную сторону изобразительного искусства, Уистлер остается чистым сенсуалистом, более всего преследующим свои личные впечатления от действительности. Он стал изобразителем лондонских мостов и набережных, атлантических побережий и венецианской атмосферы, окутываемых туманами и сумерками. „Общий тон“ пей-

зажа или человеческого облика для него стоял все время на первом месте.

Техника Уистлера находится в соответствии с принципиальными сторонами его искусства. Вместо палитры он пользовался обычно поверхностью лакированного стола, писал особо длинными кистями, краски смешивал на своей палитре-столе с расчетом ничего не менять на полотне. Подготовленное особым, часто темным грунтом полотно покрывалось им красками по возможности все сплошь.

Свои многие парадоксы об искусстве Уистлер собрал в книгу под названием „Изящное искусство создавать себе врагов". В остроумной полемике со своими противниками он выступает с проповедью „искусства для художников", с утверждением приоритета профессиональных ценностей живописи или гравюры, весьма типичным для импрессионистов, с их протестом против „тенденциозного" искусства реалистической школы.

Творчество Уистлера, в основном, порождено теми же социальными условиями и служит тем же классовым интересам, которые определяют импрессионизм, как известную ступень буржуазной культуры вообще (см. К. Монэ).

А. А. Сидоров

Отрывки из книги „Изящное искусство создавать себе врагов"[1]

Художественные правила

С почтительным приветом комитету Союза офортистов Хобокен по случаю приглашения принять участие в выставочном турнире офортов, главное условие которого было, чтобы доски имели наименьший размер 2 × 3 фута.

(Верно:) 1. Что в искусстве—преступление желать добиться известным материалом действий, которые не лежат в его природе.

2. Что величина бумаги или какого угодно другого материала всегда должна находиться в правильном взаимоотноше-

нии к орудиям, которые используются для выполнения произведения искусства.

3. Что в офортном искусстве,—так как офорт выполняется посредством возможно более тонкой иглы,—размер художественного произведения должен быть соответственно мал.

4. Что все попытки нарушения границ, поставленных этими взаимоотношениями, являются вполне антихудожественными и только выдают убожество средств выражения вместо того, чтобы их скрывать, как это требует искусство в его уточнении.

5. Что поэтому является проступком против искусства, на который надо смотреть как на упрямство и невежество,—когда берут для гравюры очень большую доску,—что такое предприятие свидетельствует о бессмысленной педантичности и безрассудной энергии—признак бездарности.

6. Что обычай делать „ремарки“ на полях гравюры происходит от дилетантов, которые в своей легкомысленности творчества нарушают границы изображения и тем самым выказывают свое полное непонимание достоинства художественного произведения.

7. Что это отвратительно.

8. Что поэтому на оттиске гравюры вообще не должны оставаться поля для „ремарок“.

9. Что мода оставлять поля гравюр опять-таки происходит от бездарности, а потом воспринята собирателем, который в своем недомыслии радуется, когда много бумаги.

10. Что картина кончается там, где начинается рама, а в гравюре белые края паспарту, бесспорно, в силу своего цвета образуют раму. Все, что находится в прорезе паспарту, является картиной, безразлично, имеются ли у гравюры поля или нет.

11. Что любители подобных шуток могут также успешно оставить при масляной картине по краям рамы 6 дюймов (152,4 *мм*) белого полотна, чтобы порадовать покупателя видом полотна.

Художественные правила № 2

Картина только тогда готова, когда из нее исчез всякий след средств, примененных к ее выполнению. Когда о картине говорят,—как это часто делают, чтобы ее похвалить,—что она показывает большую и серьезную работу, то этим говорят только то, что картина не готова и не пригодна для выставок.

Трудолюбие в искусстве—необходимость, не добродетель; и то, что в произведении остается видимым от трудолюбия,—ошибка, не преимущество; доказательство не то что законченности, а абсолютно неудовлетворительной работы, потому что только проработка может стереть следы труда.

В мастерском произведении нельзя заметить следов пота и старания мастера; оно с самого начала закончено.

Работа, которая возникла только посредством „старания", по существу все еще не начата и останется во все века неоконченной как памятник доброго намерения и неразумия.

„Есть некто, который твердо старается, и делает всякие усилия, и торопится, и все-таки отстает".

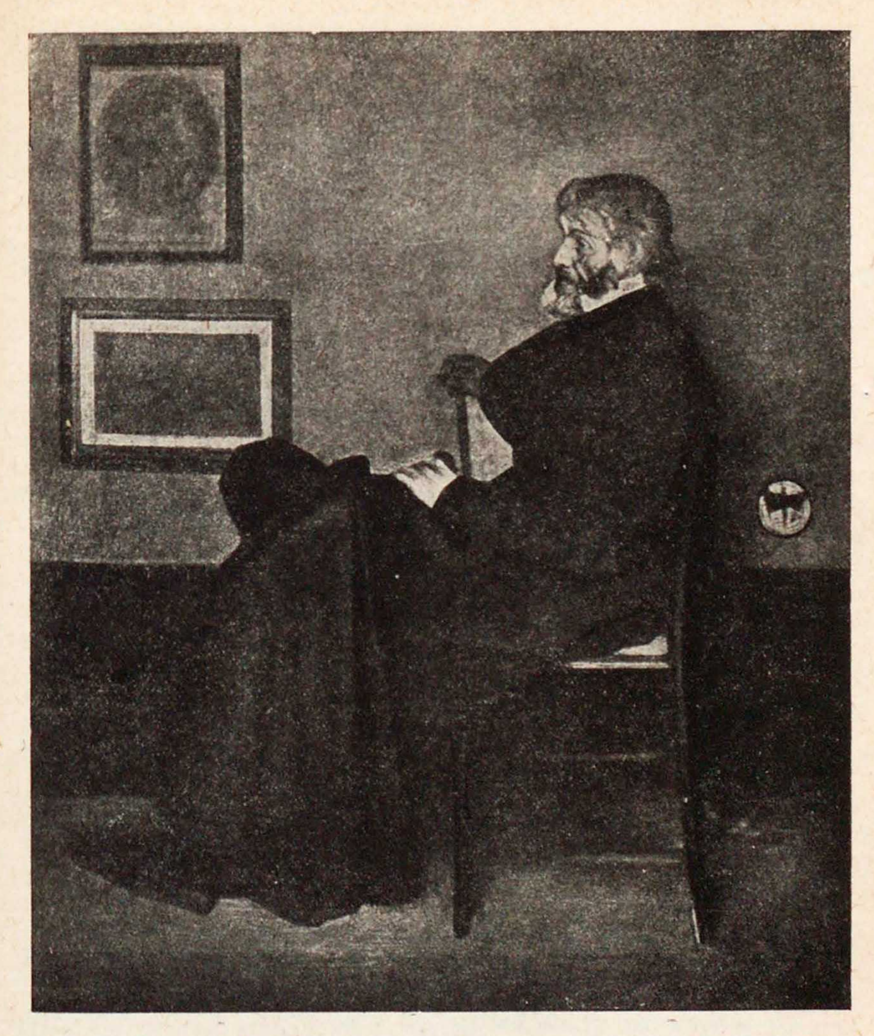
Мастерское произведение искусства должно расцветать у художника, как цветок,—совершенное в бутоне, как в полном цветении,—без обоснований его права на существование, без выполнения какой-либо миссии—радость для художника—разочарование для филантропа—загадка для ботаника—предмет восторга для поэта.

Дальнейшие художественные правила

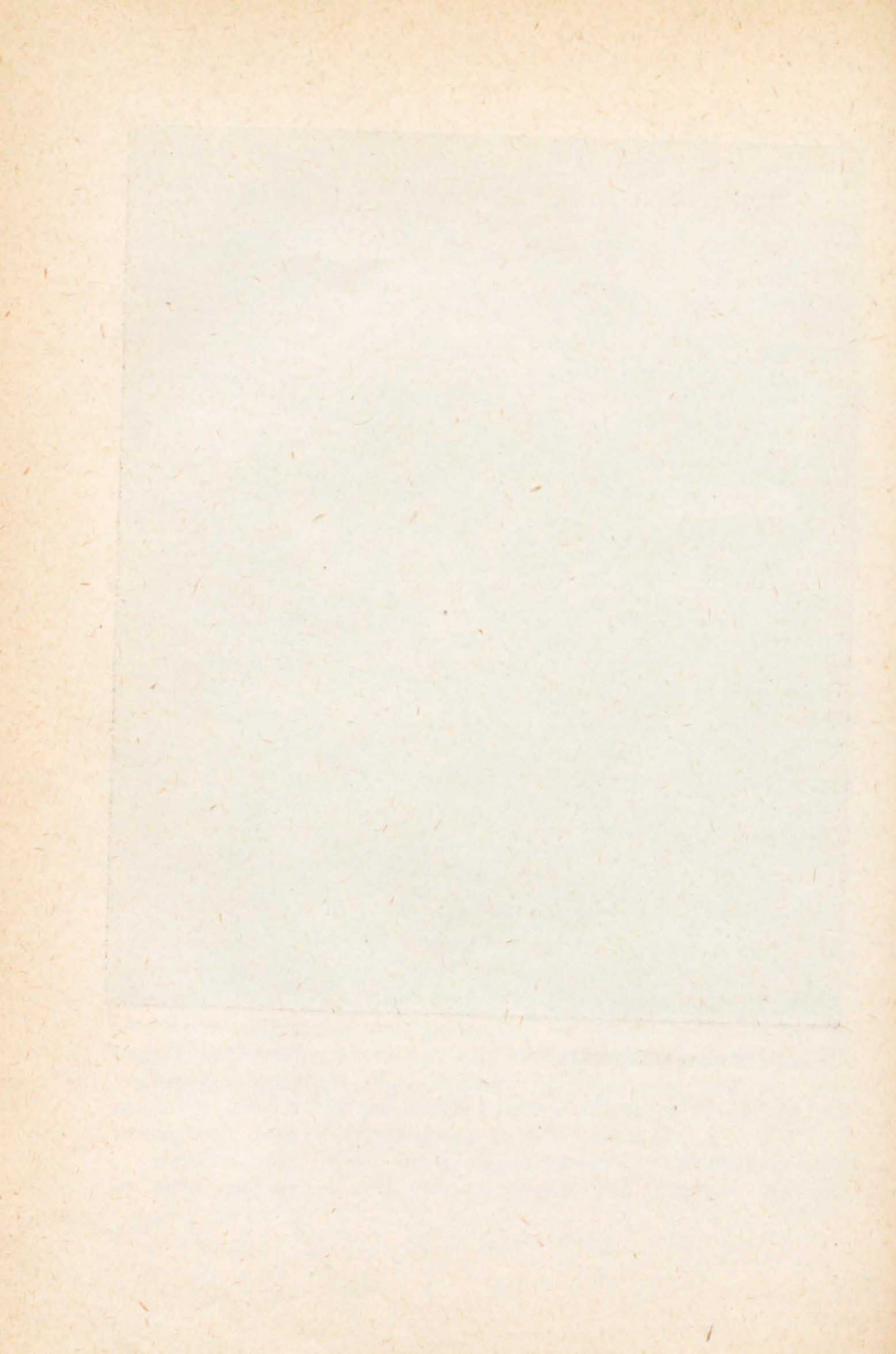
Упрек, что я даю телесный тон слабее, чем он в природе, происходит оттого, что публика абсолютно ошибается относительно способа писать тело. Профан никогда не видит природы с каким-либо учетом ее живописности. По этой же причине он, впрочем, никогда и не судит о картине с настоящим чувством природы; бессознательно и по привычке он всегда смотрит на картину в соответствии с тем, к чему он уже приучен другими картинами.

А на всех привычных для него картинах ежегодных выставок господствует один телесный тон, который должен годиться при всяких обстоятельствах, находится ли изображенное лицо в спокойном свете комнаты или в ослепительном блеске свежего воздуха. Единственное стремление банального художника—заставить выступить изображенного человека из рамы, не обращая внимания на то, что он, наоборот, как раз должен находиться в пределах обрамленного пространства (как это абсолютно и есть) и как раз в той самой глубине, которой является расстояние между художником и его моделью.

Рама в силу этого—окно, через которое художник смотрит на свою модель, и нет ничего, чтобы так обижало художни-



Уистлер. Портрет Карлейля



ческий глаз, как грубая попытка поставить свою модель перед этим окном!

И все-таки это ложная установка, к которой привык весь свет, и в судорожном старании достигнуть этого разрешены все преувеличения, и условная халтура бездарности торжествует свои триумфы.

Блики повышаются, когда кладутся чистые белила из тюбиков, тени—углубляются до степени чистой черной краски. Нет ни одной черты лица, которая бы была на ее настоящем месте, так господствует стремление художника заставить его пластически выступать вперед: и посреди этой назойливой борьбы за особо резкое выступление находит себе скромная истина только печальное местечко и оказывается по отношению окружающей ее дерзкой лжи плоской, неприглядной и бессильной...

Если бы публика была в состоянии на один момент повернуть свои глаза с силою свежего сравнения на своих соотечественников, которые проходят по выставке мимо нее, то, может быть, она медленно стала бы постигать (впрочем, я в этом сомневаюсь, так слепа вера в плохое), как мало похожи люди на дерзкие картины на стенах, как они спокойны по цвету, как серы, как умеренны в тоне они сами. И тогда, может быть, удалось бы разъяснить их забитому рассудку, как он низкий обман считал за мастерство, и какими пошлыми средствами достигается торжество этого обмана.

Отрывки из десятичасового доклада,

прочитанного впервые в Лондоне в 10 ч. веч. 20 февраля 1885 г.

Природа содержит в краске и форме элементы всех картин решительно так же, как клавиатура содержит все ноты музыки.

Но художник предназначен к тому, чтобы разумно выбрать эти элементы, овладеть ими и сгруппировать их, чтобы достичь результата красоты подобно тому, как музыкант организует свои ноты и образует аккорды, творя из хаоса блестящую гармонию.

Если художнику говорят, что он должен воспроизводить природу, как она есть, то можно было бы с таким же правом сказать пианисту, чтобы он сел на свой инструмент.

Что природа всегда права, это с художественной точки зрения утверждение, которое в той же степени неверно, как оно обычно признается за правду: природа редко права и настолько, что можно было бы также уверенно говорить, что природа чаще всего неправа! Это значит: совершенная гармония явлений, достойная того, чтобы ее задержать в картине, попадается весьма редко...

Художник смотрит на цветы не через увеличительное стекло естествоиспытателя, чтобы собирать сведения, а с восторгом, видящим в их редкостном сочетании сияющих красок и нежных тонов предлоги для будущих гармоний.

Он не ограничивается бездушным, бесцельным копированием каждой травинки, как этого требуют профаны, но в элегантном изгибе стройного листа, в противоположности большому прямому стеблю, он учится, как соединяется грация и достоинство, как сила повышает нежность и как из этого происходит изящество.

Во всем изящном и милом находит он указания для своих собственных комбинаций, и так природа становится его постоянным источником и его служанкой и не отказывает ему ни в чем. В его мозгу, как в последней химической колбе, завершается утонченная эссенция той мысли, которая когда-то была зачата богами и предоставлена ему для выполнения.

Поставленный ими на особое место, чтобы совершить свою задачу, порождает он это неизъяснимое чудо, мастерское произведение искусства, которое превосходит по законченности все, к чему они стремились в создании природы. И боги стоят в изумлении и видят, насколько бесконечно прекраснее Венера Милосская, нежели созданная ими Ева.

Некоторое время тому назад сделался посредником в делах искусства писатель, хотя он и стоит абсолютно далеко от предмета.

В его высказываниях он непременно положит ударение на сюжет и возбудит себя до степени большего или меньшего воодушевления согласно своему красноречию или другим своим духовным качествам, тогда как он с презрением смотрит на ту часть художественного произведения, которую он называет только исполнением, считая ее результатом выучки...

И вместе с тем поэзия художника остается для него совершенно скрытой,—поэзии удивительной изобразительности,

сливающей форму и краску в такую законченную гармонию, что красота рождается из нее, он совершенно не понимает...

Хорошие нравы, утонченность, культура и образование никоим образом не являются предпосылками для художественных достижений; для самого выдающегося ученого... не может быть упрека, что у него нет глаза для живописи или слуха для музыки...

Он должен только иметь достаточно смелости и сказать это и не воспринимать этого признания как доказательства низшей ступени развития.

А эта единая струна, которая у всех вибрирует, эта „природа“, которая громко вызывает каждого на ответ, эта единая невысказанная симпатия, которая пропитывает человечество, это—банальность!..

ОГЮСТ РОДЕН
1840—1917



ОГЮСТ РОДЕН

Огюст Роден род. в 1840 г. в Париже в мелкобуржуазной семье. Детство проходит в Бове; 14-ти лет он возвращается в Париж, поступает в Школу декоративного искусства; много рисует, начинает впервые лепить и делать рисунки со зверей под руководством Бари. Его школьными товарищами являются живописец А. Легро и медальер Шаплен. С ними вместе Роден посещает Лувр, делает зарисовки. Ради заработка Роден поступает в 1858 г. к декоратору-лепщику. Трижды неудачно пытается попасть в Школу изящных искусств. Родену было 24 года, когда он представляет жюри Салона свою первую самостоятельную работу, знаменитый теперь бюст—„Человек со сломанным носом“ (1864), замечательный своим реализмом. Жюри отвергает эту скульптуру. Роден в течение ряда лет (1864—1870) работает в мастерской скульптора-орнаменталиста Каррьер-Беллеза при Севрском фарфоровом заводе, выполняя

эскизы. В то же время он упорно лепит с натуры и рисует. Плохое состояние здоровья Родена освобождает его от участия во франко-прусской войне. Он переживает все лишения, связанные с осадой Парижа; в феврале 1871 г. он получает пропуск в Брюссель, куда его вызывает Каррьер-Беллез, призванный руководить работами по скульптурной декорации дворца биржи. Роден переселяется в Брюссель и в течение 8 лет работает над монументальной декорировкой отстраиваемых в то время в Брюсселе общественных зданий (дворец Академии, здание биржи). Здесь, после отъезда Каррьер-Беллеза, Роден является сотрудником бельгийского скульптора Ван Расбурга. Роден выполняет фигуры кариатид (Академия) и фриз (биржа). Заработок от этих работ позволяет ему совершить поездку в Италию (1875) и по старым городам Франции (1877). Роден осматривает преимущественно старые готические соборы. Эти поездки углубляют знакомство Родена с искусством ренессанса и готики.

После незаметного участия в Салоне 1875 г. Роден в Салоне 1877 г. наделал много шума „Бронзовым веком". Статуя эта, исполненная в Брюсселе и там впервые выставленная, называлась сперва „Раненый", причем юноша правой рукой опирался на копье. Блестящее знание тела, реалистическая проработка его, столь отличная от безжизненности академических произведений, была настолько необычной, что против Родена выдвигают абсурдное обвинение в том, что статуя не что иное, как мулаж с натуры. Родену понадобилось представление документальных данных, фотографий, свидетельства товарищей, чтобы очистить себя от подобного обвинения; на защиту Родена встает ряд близких ему

друзей из художественного мира. В 1874 г. Роден создает не менее характерную работу „Иоанна Крестителя“.

Внимание публики уже направлено на Родена, как на одного из самых выдающихся скульпторов Франции; гос. помощник секретаря Эд. Трюке заказывает Родену в 1879 г. обширный декоративный ансамбль—„Ворота ада“. Мотив этих ворот впервые заинтересовал художника в 1876 г. „Ворота ада“ будет темой, сопутствующей всей жизни Родена, работой, которую он так и не закончит. Бесконечное количество рисунков, этюдов, эскизов в глине создалось в связи с этим замыслом; в чрезвычайно сложной и богатой концепции сплетено множество мотивов, постепенно освобождающихся из своей связанности, становящихся самостоятельными; из круга образов „Ворот ада“ выделяются впоследствии такие композиции, как „Уголино“, „Мыслитель“, „Три тени“ и т. п. В 1874 г. его бывший „патрон“ Каррьер-Беллез призывает его на работу в Севрскую мануфактуру, где Роден остается до 1882 г.

В ближайшие годы Роден появляется в Салонах, выставляя главным образом бюсты; он создает полные характера головы Ж. П. Лоранса (1822), А. Легро (1883), Далу, Гюго (1884), А. Пруста (1884). Он участвует в конкурсе на памятник „Национальной защиты“ в Курбвуа. „Гений войны“ — проект Родена поражает своей страстной напряженностью, но остается неприятным.

Конец 80-х годов отличается укреплением позиции Родена, видящего формирование группы почитателей и друзей. Роден получает заказы на ряд памятников; в 1886 г. памятник „Граждане Кале“, в 1889 г.—памятник Клоду Лорену; завер-

шением этого периода является устроенная галлереей Жоржа Пти совместная выставка Родена и Клода Монэ. Она является манифестацией, укрепившей узы дружбы между обоими художниками, ясно освещает вместе с тем и отношение Родена к импрессионизму, проводником которого в скульптуре он является. На выставке представлены 36 работ Родена; центральной работой являлась группа из памятника „Граждане Кале“, мощный „Мыслитель“, „Беллона“, „Сфинкс“, „Уголино“, окруженные многочисленными этюдами и набросками женских фигур.

В 1890 г. „левое“ крыло Салона отделяется и основывает „Салон национального общества искусств“; Роден призван играть в новом обществе выдающуюся роль; здесь появляется ряд его наиболее известных произведений: „Мысль“, „Старуха“ (1890), „Скорбь“, бюсты Пюви де Шаванна и Рошфора (1892), „Вечная весна“ (1894), „Паоло и Франческа“, „Сумерки“, „Облака“ (1898), „Ева“, бюст Фальгьера (1900). Вместе с тем приходит к окончанию ряд памятников; „Граждане Кале“ заканчиваются в 1895 г.; работа над памятником В. Гюго длится с 1886 г. в течение ряда лет; не менее длительной является работа над Бальзаком (1889—1898); „Общество писателей“, заказавшее статую, отвергает ее. В 1900 г. Роден на Парижской всемирной выставке открывает собственный павильон на площади Альма; выставка приносит триумф. Работы Родена, впервые собранные в таком количестве, производят глубокое впечатление; эта выставка кладет начало всемирной известности Родена.

Последние годы жизни Родена (1900—1917) протекают в атмосфере всеобщего признания. Законченная в 1904 г. его ста-

туя „Мыслитель“ воздвигается по общественной подписке перед Пантеоном как дар „парижскому народу“ от почитателей скульптора. Роден продолжает работу над двумя гигантскими замыслами: „Вратами ада“ и „Башней труда“. Оба остались неоконченными; „Благословение“ — группа, увенчивающая „Башню труда“, создана в 1901 г. Попрежнему многочисленны этюды. Он создает также ряд бюстов.

Замечательную коллекцию антиков, которую Роден подбирал всю свою жизнь, а также комплекс своих скульптурных работ и рисунков Роден жертвует в 1916 г. государству вместе с приобретенным им отелем Бирона.

Ни один из скульпторов XIX в. не имел столь сильного воздействия на современное ему искусство, как Роден.

Роден начал с работ, проникнутых суровым духом реализма; именно желанием передать „правду“ жизни со всей ее выразительностью и полнотой продиктованы такие работы, как „Человек со сломанным носом“, „Бронзовый век“, фигура „Иоанна Крестителя“. Постепенно, однако, искусство Родена выдвигает новые задачи. Проблемы скульптурного импрессионизма носились в воздухе, их постановка навязывалась не только практикой живописного импрессионизма, но и всеми теми предпосылками, которые создавали движение импрессионизма в живописи и которые в конце концов диктовались сдвигами в идеологии промышленной буржуазии в эпоху формирования империализма. Отсюда, с одной стороны, акцентировка субъективных начал, перенос акцента с передачи природы на передачу своих впечатлений от природы; с другой — усиление аналитического момента, упорное искание новых художественных

и технических методов. Борясь с неподвижностью и мертвенностью академической скульптуры, импрессионизм переходит к динамической композиции, причем усиливается асимметричность построения в противовес замкнутости, стабильности академизма; скульптор стремится запечатлеть случайные, беглые, интимные впечатления, фиксировать мгновенное. Привычные нормы построения скульптурной формы смело нарушаются новыми приемами, продиктованными желанием передать атмосферу, свет. „Живописный подход“ в скульптуре выражается в усиленном внимании к вопросам фактуры, поверхности, игре светотеней. В результате совершенно новая трактовка материала, нарушающая обычное представление об его использовании. Эти тенденции, диктовавшиеся эпохой (точнее, идеологией промышленной буржуазии в переходную от капитализма к империализму эпоху), почти одновременно начинают проявляться в работах Родена и еще более решительно и последовательно в работах итальянца Медардо Россо, жившего в Париже. В работах Россо стихия света „ликвидирует“ статичность, тяжесть материала, разрушает конструкцию, делает форму условной, воспринимаемой лишь при определенных условиях освещения; стремление скульптора направлено на фиксацию мгновенного, на закрепление мелькнувшего „впечатления“. На этом пути Роден менее решителен и последователен прежде всего потому, что искусство Родена шире, что тенденции импрессионизма осложняются в его искусстве поисками содержательности, выразительности, „литературной“ символикой его образов. Искусство Родена никогда не становится узко-формалистичным; формально-технические моменты не приобретают у

него ведущего значения; приемы Родена варьируются в зависимости от конкретных задач, которые он разрешает. Так, в поисках выразительности Роден прибегает к деформациям, подчеркиваниям, обобщениям.

Окидывая взглядом развитие художественных приемов Родена, мы видим, что при существовании известных колебаний, возвращениях вспять, его искусство идет в сторону все большей свободы формы, усиливающейся живописностью манеры; сплетающаяся сеть мазков порождает игру световых рефлексов, лишающих форму четкости, определенности. Созданные для рассматривания вблизи, в условиях камерного освещения, работы Родена теряют обычно в своем воздействии, выставленные на открытом воздухе; недостаток архитектоники, отсутствие монументальности становятся тогда особо заметными (памятник Виктору Гюго, памятник Бастьен-Лепажу и др.).

Тематика Родена разнообразна; портрет занимает видное место в его творчестве; уходя от пассивной объективности натурализма, Роден путем акцентуации характерных черт портретируемых проводит властно свою концепцию, и создаваемый образ получает для зрителя всю силу жизненной убедительности. Яркость, свежесть характеристики, остро выявленные черты, бросающие неожиданный свет на понимание модели, должны быть особо отмечены. Но основной поток роденовского творчества несет бесчисленные системы образов, в которых изживаются страстность, порывистость, сенсуализм его искусства. Темы любви, страсти и смерти проходят через все его творчество; явственный след в его тематике оставляет и развившийся к концу века литературный символизм. Таковы многочисленные композиции Родена, повто-

ряемые часто в его мастерской в разнообразных материалах и размерах: „Вечная весна“, „Поцелуй“, „Сон“, „Отчаяние“, „Сладострастие“, „Сфинкс“, „Данаиды“, „Сафо и смерть“ и другие композиции, окруженные в свою очередь бесчисленными изображениями сплетающихся, тянущихся в безнадежном порыве фигур, недоведенных до степени окончательной кристаллизации образа.

Влияние Родена отразилось в творчестве ряда мастеров, как Деспио, Бурделль, перешедших затем к другим задачам. В более тесном смысле можно отнести к „школе Родена“ Поля Полена, Камиллу Клодель, Дебуа, Шарпантье, Рома, Нидергаузена-Родо и др. Язык роденовского импрессионизма становится общепринятым языком европейской скульптуры начала XX в. Классовая среда, взрастившая творчество Родена и способствовавшая распространению его влияния, та же, что и для импрессионизма в живописи. Это—промышленная буржуазия конца XIX в. в переходной стадии ее к империализму (см. Монэ и т. д.).

Вступление в развернутую стадию империализма порождает новые сдвиги в идеологии буржуазии; усиливаются „рационалистические“ тенденции, делаются попытки нового разрешения монументальных задач. Искусство Родена, порожденное предыдущим этапом развития буржуазии, начинает восприниматься передовыми представителями класса, как уже несовременное, отжившее; возникает реакция против импрессионизма в скульптуре, и, в частности, против Родена, выразителями которой явились Майоль, Бурделль, Архипенко и др., с их, впрочем, весьма различными установками.

Б. Терновец

„К молодым художникам"[1]

Молодые люди, желающие стать служителями красоты, вы будете, быть может, рады найти здесь краткое изложение долгого опыта.

Любите благоговейно мастеров, которые предшествовали вам.

Преклоняйтесь перед Фидием и Микель-Анджело. Восхищайтесь божественной ясностью одного и суровым страданием другого. Восхищение—это крепкое вино для благородных умов.

Остерегайтесь, тем не менее, подражать старшим. Уважая традицию, умейте различать то, что она заключает в себе вечно плодотворного: любовь к природе и искренность. Это—две сильные страсти гениальных мастеров. Все они обожали природу

и не знали никогда лжи. Таким образом, традиция протягивает вам ключ, при помощи которого вы всегда спасетесь от рутины. Сама традиция предлагает вам беспрестанно вопрошать действительность и запрещает слепо подчиняться какому-либо мастеру.

Пусть природа будет вашей единственной богиней.

Имейте к ней неограниченное доверие. Будьте уверены, что она никогда не бывает безобразной; ограничьте ваше честолюбие верностью ей.

Для художника все прекрасно, так как в каждом существе и в каждой вещи его проницательный взор открывает характер, т. е. внутреннюю правду, которая просвечивает под внешней формой. И эта правда—сама красота. Изучайте благоговейно: вы найдете непременно красоту, так как вы встретите истину.

Работайте с ожесточением.

Вы, скульпторы, укрепляйте в себе понимание глубины. Наш ум с трудом усваивает познание глубины. Он представляет себе явственно лишь одни поверхности. Воображать себе формы в их объемности ему затруднительно. Но в этом, тем не менее, ваша задача.

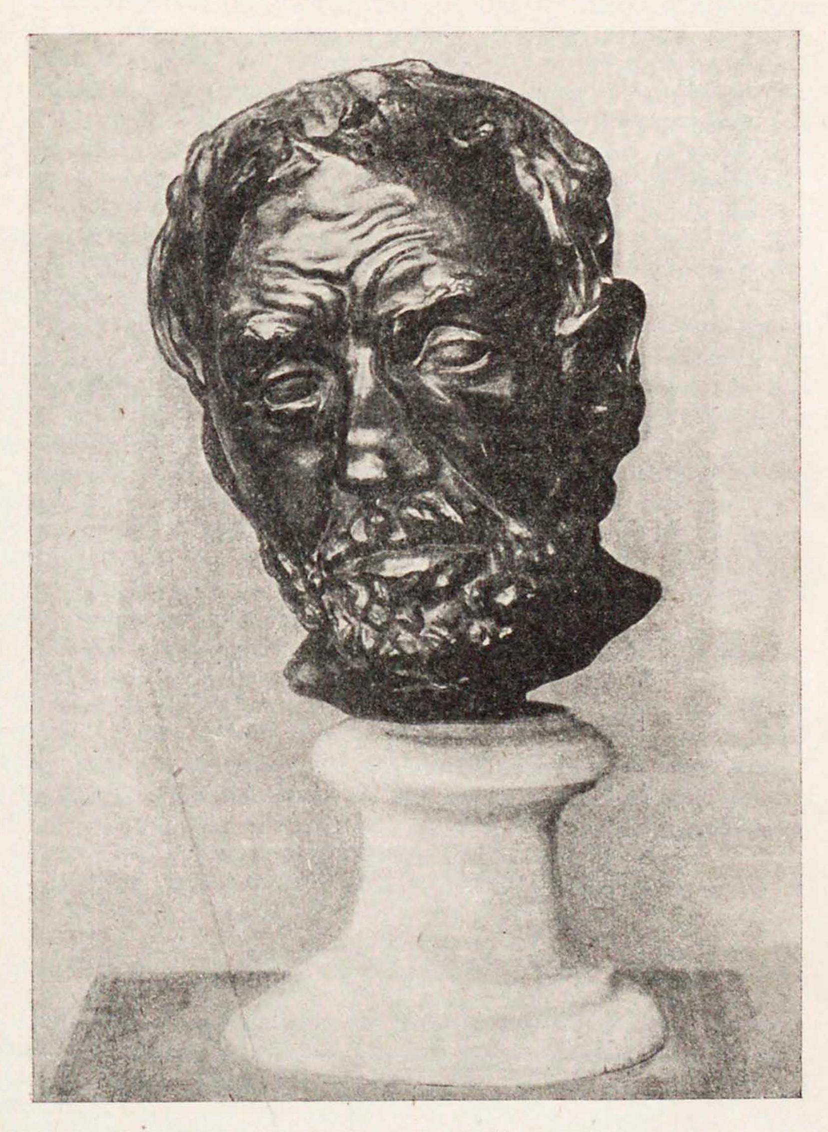
Раньше всего установите основные планы фигур, которые вы ваяете. Сильно акцентируйте направление, которое вы придаете каждой части тела,—голове, плечам, тазу, ногам. Искусство требует решимости. Хорошо подчеркнутым бегом линий вы погружаетесь в пространство и завладеваете глубиной.

Пусть ваш рассудок воспринимает каждую поверхность, как грань объема, выталкивающего ее сзади. Представляйте себе все формы словно наведенными на вас. Всякая жизнь возникает из центра, затем она произрастает, раскрывается изнутри во вне. Равным образом и в прекрасной скульптуре всегда оттадываешь сильный, внутренний импульс. В этом секрет античного искусства.

Вы, живописцы, равным образом наблюдайте мир в его глубинности. Взгляните, например, на портрет, написанный Рафаэлем. Когда этот мастер изображает человека в фас, он располагает грудь фигуры, скашивая ее; таким образом, он создает иллюзию третьего измерения.

Все великие мастера измеряют пространство. Их сила покоится в их знании объема.

Помните об одном: нет линий, есть только объемы. Никогда не заботьтесь, когда вы рисуете, о контурах, но заботьтесь о рельефе. Ведь это рельеф правит контуром.



Роден. Человек со сломанным носом (1864)

Упражняйтесь без передышки. Нужно набить руку в ремесле.

Искусство—это только чувство. Но без знаний объемов, пропорций, цвета, без ловкости руки самое живое чувство парализовано. Что станет с величайшим поэтом в чужой стране, язык которой ему будет незнаком? А в новом поколении художников много таких поэтов, которые отказываются, к несчастью, учиться говорить. Поэтому они ограничиваются лепетанием.

Не теряйте терпения. Не следует рассчитывать на вдохновение. Его не существует. Единственные добродетели художника—мудрость, внимательность, искренность, воля. Выполняйте ваш труд, как честные рабочие.

Будьте правдивыми, молодые люди. Это не значит—будьте до плоскости точными. Есть неизменная точность—точность фотографии и муляжа. Искусство начинается лишь там, где есть внутренняя правда. Пусть все ваши краски, все ваши формы выражают собою чувство.

Будьте глубоко, сурово правдивы. Никогда не колебайтесь выразить то, что вы чувствуете, даже когда вы находитесь в противоречии с принятыми идеями. Быть может, вы не сразу будете поняты. Но не бойтесь оставаться в одиночестве. Друзья скоро присоединятся к вам, ибо то, что глубоко истинно для одного человека, истинно и для всех.

Сюжеты самые прекрасные находятся перед вами, ибо это те сюжеты, которые вы знаете лучше всего.

Мой дорогой и великий Каррьер[2], столь рано нас покинувший, проявил свой гений, изображая жену и своих детей. Чтобы стать возвышенным, ему было достаточно прославлять материнскую любовь. Великий мастер тот, кто смотрит своими глазами на то, что все видели, и кто умеет увидеть красоту в привычных, неостанавливающих внимание явлениях.

А плохие художники всегда надевают чужие очки.

Мысли Родена об искусстве в передаче Гзелля[3]

Однажды в сумерки, когда мастерская начала уже заволакиваться сероватой дымкой, и натурщики одевались за ширмами, я разговорился с художником об его артистических приемах.

— Удивительно,—сказал я ему,—вы работаете совершенно иначе, чем другие. Я знаю скульпторов и многих видел за

работой. Они ставят натурщика на так называемый „стол" и приказывают ему принять ту или другую позу. Часто художник сам устанавливает его, выгибает руки и ноги, наклоняет или выпрямляет ему торс и голову, точно тот бездушный манекен. Затем он принимается за работу.

Вы же, напротив, ждете, пока ваши модели сами примут интересную позу, чтобы запечатлеть ее. Как будто не они в вашем распоряжении, а вы к их услугам.

Роден в эту минуту завертывал свои фигурки в мокрые тряпочки.

— Я не к их услугам, а к услугам природы,—тихо ответил он.

Мои товарищи по искусству имеют, вероятно, свои основания так работать.

Но это насилие над природой: когда из живого существа делаешь куклу, творчество поневоле искусственно и мертво.

Я же, в вечной погоне за правдой, подстерегаю жизнь во всех мелочах и потому я не могу работать так, как мои коллеги.

Я стараюсь уловить движение, когда оно проявляется само собой, но я не вызываю его искусственно.

Даже когда определенный сюжет заставляет меня требовать от натурщика известной позы, я ее указываю, но никогда не трогаю и не устанавливаю его. Я беру только то, что жизнь мне добровольно дает.

Я подчиняюсь во всем природе и вовсе не хочу подчинять ее себе.

Моя единственная задача—рабски следовать ей.

В слепке меньше п р а в д ы, чем в моей скульптуре.

Разве может „натура" удержать живое движение, пока я с нее буду брать слепок? А в моем представлении остается совокупность позы, и я постоянно прошу натурщика сообразаться с моими воспоминаниями.

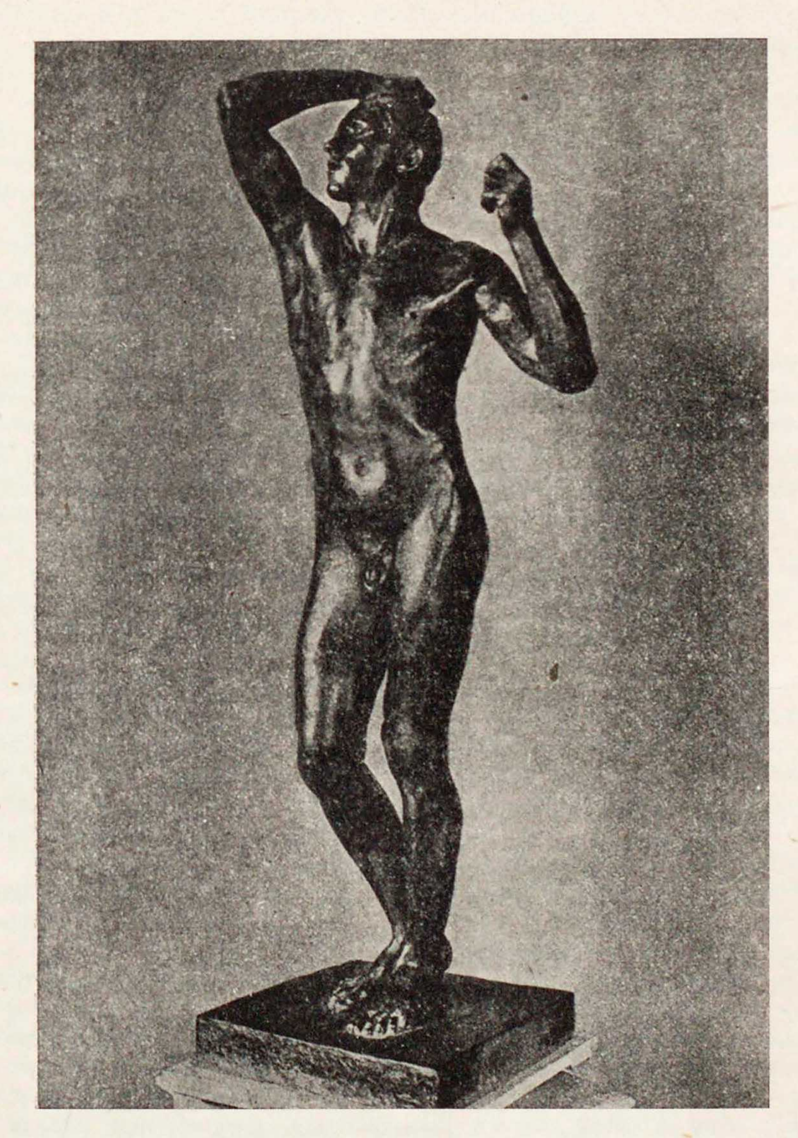
Скажу больше.

Слепок передает только внешнее, я же передаю и духовную сущность, составляющую, без сомнения, тоже часть природы.

Я постигаю всю правду, а не только ту, которая дается глазу.

Я подчеркиваю черты, наиболее выражающие настроение, которое я передаю.

Я не изменил природы. А еслиб даже изменил, то бессо-



Роден. Бронзовый человек

знательно, в момент творчества. В это время на мой глаз влияло чувство, и я видел природу сквозь его призму.

Если бы я захотел изменить то, что вижу, и „сделать красивее", то ничего бы не вышло.

— Я допускаю,—продолжал он после минутного молчания,— что художник видит природу иначе, чем простые смертные, потому что его возбужденное чувство под внешним покровом воспринимает и внутреннюю правду.

Но в конце концов единственный принцип в искусстве— точное воспроизведение, копия с того, что видишь. Не в упрек будет сказано учителям эстетики: всякий другой метод пагубен. Нет рецепта для украшения природы.

Надо только уметь „видеть".

Конечно, человек посредственный, как бы он тщательно ни копировал, никогда не даст художественного произведения, потому что он смотрит, а не видит. С какой бы точностью он ни передавал малейшую деталь, результат всегда будет жалкий, лишенный всякого характера. Поприще художника не под силу посредственности, самые полезные советы не вдохнут в нее таланта.

Художник, напротив того, „видит", т. е. его глаз, вдохновляемый тонким чутьем, проникает в тайники природы.

Художнику остается только довериться своему глазу.

В искусстве прекрасно только характерное.

Характер—это глубокая правда любого явления природы, все равно, прекрасно оно или безобразно; правда двуликая: внутренняя правда, выраженная внешней; это душа, чувство, идея, переданные чертами лица, движениями и действиями человека, тонами неба, линиями горизонта.

А для истинного художника все характерно в природе: неподкупная искренность его наблюдения проникает скрытый смысл всего сущего.

То, что в природе считается безобразным, часто более характерно, чем так называемое прекрасное: в судорожном подергивании болезненной физиономии, в глубоких морщинах порочного лика, во всяком вырождении и всякой неправильности внутренняя правда прорывается гораздо легче, чем в правильных и здоровых чертах.

И так как мощно выраженный характер и есть прекрасное в искусстве, то часто наиболее безобразное в жизни—

наиболее прекрасное в искусстве. В искусстве безобразно только безразличное, оно лишено внутренней и внешней правды.

Безобразно в искусстве все неискреннее, искусственное, все, что хочет казаться красивым и прекрасным, а не характерным, все мелкое, изысканное, все, что улыбается без причины, жеманится без нужды, хорохорится и важничает без основания, все, что бездушно и фальшиво, все, что только фасад красоты и грации, все, что лжет.

Когда художник, желая „делать красивее", изображает весну более зеленой, восход более розовым, молодые уста более алыми, он творит безобразие, потому что он лжет.

Когда он скрадывает гримасу страдания, дряхлость старости, мерзость разврата, когда он приглаживает природу, стушевывает, наряжает, умеряет ее с целью понравиться публике, он творит безобразие, потому что он боится правды.

Для художника, достойного этого имени, все прекрасно в природе; его глаз, смело воспринимая реальную правду, читает в ней, как в открытой книге, всю внутреннюю правду.

— Ну,—сказал он после короткого молчания,—что же вы теперь думаете о ходячем мнении относительно греческой скульптуры?

— Говорят,—это учение усердно распространяется академической школой,—что древние, поклоняясь идеалу, презирали плоть, считая ее низменной и простой, и что в своих произведениях они пренебрегали бесчисленными деталями реальной материи.

Говорят, что они хотели превзойти природу и создать упрощением форм отвлеченную красоту, которая действовала бы только на разум, а не возбуждала бы чувственности.

Говоря таким языком, академическая школа якобы следует за греческими художниками и подражает им. Но, поправляя природу, она оскопляет ее и низводит до сухих, холодных, упрощенных контуров, неимеющих ничего общего с правдой.

Вы только что убедились, до какой степени они заблуждаются.

Конечно, греки, с их строго последовательным умом, инстинктивно выделяли существенное и подчеркивали главные черты человеческого типа. Но никогда они не жертвовали живым для деталей.



Роден. Граждане Кале (1889)

Они только скрадывали его и сливали в общем ансамбле. Они увлекались плавными ритмами и поневоле сглаживали второстепенные рельефы, которые бы нарушали строгость ритма, но они никогда не уничтожали их совершенно.

Никогда они не возводили лжи в метод.

Исполненные благоговения и любви к природе, они ее изображали такой, какой ее видели, и при всяком случае выказывали свое страстное поклонение живому телу. Как можно думать, что они его презирали? Нигде, ни у какого народа красота человеческого тела не возбуждала более чувственного обожания. На всех созданных ими формах трепещет какая-то восторженная нега.

Вот где необъятная пропасть, отделяющая греческое искусство от ложного академического идеала.

У древних обобщение линий—сумма, вывод из всех деталей, а академическое упрощение—только обнищание, пустой раздутый пузырь.

Жизнь бьет ключом и согревает трепещущие мускулы греческих статуй; пустотелые куклы академического искусства скованы могильным холодом.

Я вам поверю большую тайну,—продолжал Роден, помолчав.— Знаете ли вы, каким способом достигается то впечатление жизненности, которое мы только что вынесли от этой Венеры?

Только „н а у к о й л е п к и“. Слова эти вам кажутся банальными, но вы сейчас оцените их значение.

Меня посвятил в „н а у к у л е п к и“ некто Констан, который работал в мастерской декоративного искусства, где я начал скульптуру.

Видя однажды, как я леплю из глины капитель, украшенную листьями:—Роден, сказал он мне, ты не так берешься за дело. Твои листья плоски, они не кажутся живыми. Постарайся сделать так, чтобы их концы устремлялись к тебе, тогда получится впечатление выпуклости.

Я последовал его совету и был поражен полученным результатом.

— Запомни хорошенько мои слова,—продолжал Констан.— Когда ты будешь лепить, не смотри никогда на предмет только как на поверхность, а старайся придать ему глубину.

Смотри на поверхность только как на завершение предмета, как на более или менее широкий конечный пункт, обращенный к тебе. Только таким способом ты одолеешь „н а у к у л е п к и“.

Этот принцип оказался для меня необычайно плодотворным.

Я применял его к делу. Вместо того, чтобы представлять себе различные части тела более или менее плоскими поверхностями, каждая выпуклость для меня соответствовала внутренней структуре органов: в каждом утолщении торса или членов я пытался дать почувствовать присутствие мускула или кости, развивающихся внутри, в глубине, под кожей.

Правда моих фигур, таким образом, не была поверхностной, а как бы вырастала из глубины, как сама жизнь.

И я убедился, что древние придерживались того же метода лепки, и, конечно, трепетная прелесть и яркость их произведений—плоды этой техники.

Запомните прежде всего, что движение не что иное, как переход от одного положения к другому.

Это простое замечание вам покажется труизмом, между тем оно дает ключ к разгадке тайны.

Вы, конечно, читали у Овидия рассказ о превращении Дафны в лавровое дерево, а Прогны в ласточку? Чарующий поэт повествует нам, как тело Дафны мало-помалу покрывается корой, а члены Прогны медленно одеваются перьями, так что в каждой из них видна еще бывшая женщина и нарождающееся деревцо или будущая птица. Вы, верно, помните тоже, как в „Аде" Данте змея, обвиваясь вокруг грешника, превращается в человека, в то время как человек становится гадом. Великий поэт так мастерски описал эту сцену, что мы присутствуем при борьбе двух натур, которые взаимно поглощаются и заменяют одна другую.

В сущности, живописец или скульптор совершает такую же метаморфозу.

Он изображает переход от одного положения к другому: он указывает, как одна поза незаметно превращается в другую. В его произведении различаешь еще часть того, что было, и уже угадываешь то, что будет.

Вы это лучше поймете на примере.

Вы только что назвали „Маршала Нея" Рюда[1]... Но, когда вы будете проходить мимо этой статуи, присмотритесь-ка к ней еще внимательнее.

Вы тогда увидите следующее: ноги маршала и рука, держащая ножны, еще в том положении, в котором были, когда он выхватывал саблю: левая нога отодвинута, чтобы правой руке



Роден. Старуха (1890)

удобнее было обнажить оружие, левая же рука осталась на воздухе, как бы еще подавая ножны.

Теперь вглядитесь в торс. Для исполнения только что описанного движения он должен был податься слегка влево, но вот уж он выпрямляется, смотрите: грудная клетка выступает, голова поворачивается к солдатам, и герой громовым голосом подает сигнал к атаке; наконец, правая рука поднимается и машет саблей.

Вы можете тут проверить мои слова: движение статуи— только превращение первой позы маршала, когда он выхватывал саблю из ножен, в следующую, когда он уже бросается на неприятеля с поднятым оружием.

В этом вся тайна жестов, передаваемых искусством. Скульптор, так сказать, заставляет зрителя следовать за развитием жеста на изображенной фигуре.

Наши глаза в данном примере силою вещей смотрят снизу вверх, от ног до занесенной руки, а так как по пути они встречают другие части статуи, представленные в следующие друг за другом моменты, то получается иллюзия совершающегося движения.

Художник прав, а фотография лжет, потому что в действительности время не останавливается, и если художнику удастся передать впечатление жеста, длящегося несколько мгновений, его произведение, конечно, будет гораздо менее условно, чем научный образ, в котором время внезапно прерывает свое течение.

Вот почему современные живописцы, которые пользуются позами моментальной фотографии, для изображения скачущих лошадей, произносят свой собственный приговор.

Они критикуют „Скачки в Ипсоме“ Жерико [5] (в Лувре), потому что его лошади несутся в карьер, т. е. выбрасывают одновременно ноги вперед и назад. Они говорят, что чувствительная пластинка никогда не дает подобного образа. Это верно: в моментальной фотографии, в то время как передние ноги занесены вперед, задние, сократившись, как пружины, уже успели подобраться под живот лошади, так что все четыре ноги кажутся собранными вместе в воздухе, а животное как будто прыгает на месте и застыло в этом положении.

А мне думается, что прав Жерико, а не фотография: его лошади действительно скачут и вот почему: глядя на них сзади,

мы прежде всего видим удар задних ног, посылающий корпус вперед, потом лошадь вытягивается, и, наконец, передние ноги приближаются к земле.

Если хотите, этот ансамбль неверен в совокупности, но он верен и правдив по отношению к каждой части, рассмотренной в последовательном порядке. А нам важна только эта правда, потому что ее мы видим, и она нас поражает.

Заметьте, кстати, что живописцы и скульпторы, соединяя в той же фигуре различные формы действия, не руководствуются ни рассудком, ни какими-либо профессиональными уловками. Они наивно передают то, что чувствуют.

Их душа и рука невольно увлечены жестом, и они инстинктивно передают его дальнейшее развитие.

Как и во всей области искусства, здесь единственный закон—искренность.

Вот „Марсельеза“ могучего Рюда. Она изваяна на одной из сторон Триумфальной арми.

„К оружию, граждане!“—вопит во все горло Свобода, вихрем несясь на своих распростертых крыльях. Она в стальной кольчуге и высоко подняла левую длань, призывая всех храбрецов под свое знамя, а правую с мечом простерла к врагу.

Ее фигура прежде всего бросается в глаза, она господствует над всей группой этой величавой поэмы войны.

Как будто ее слышишь: ее каменные уста своим криком раздирают барабанную перепонку.

Не успела она бросить свой зычный призыв, как уже воины устремляются со всех сторон.

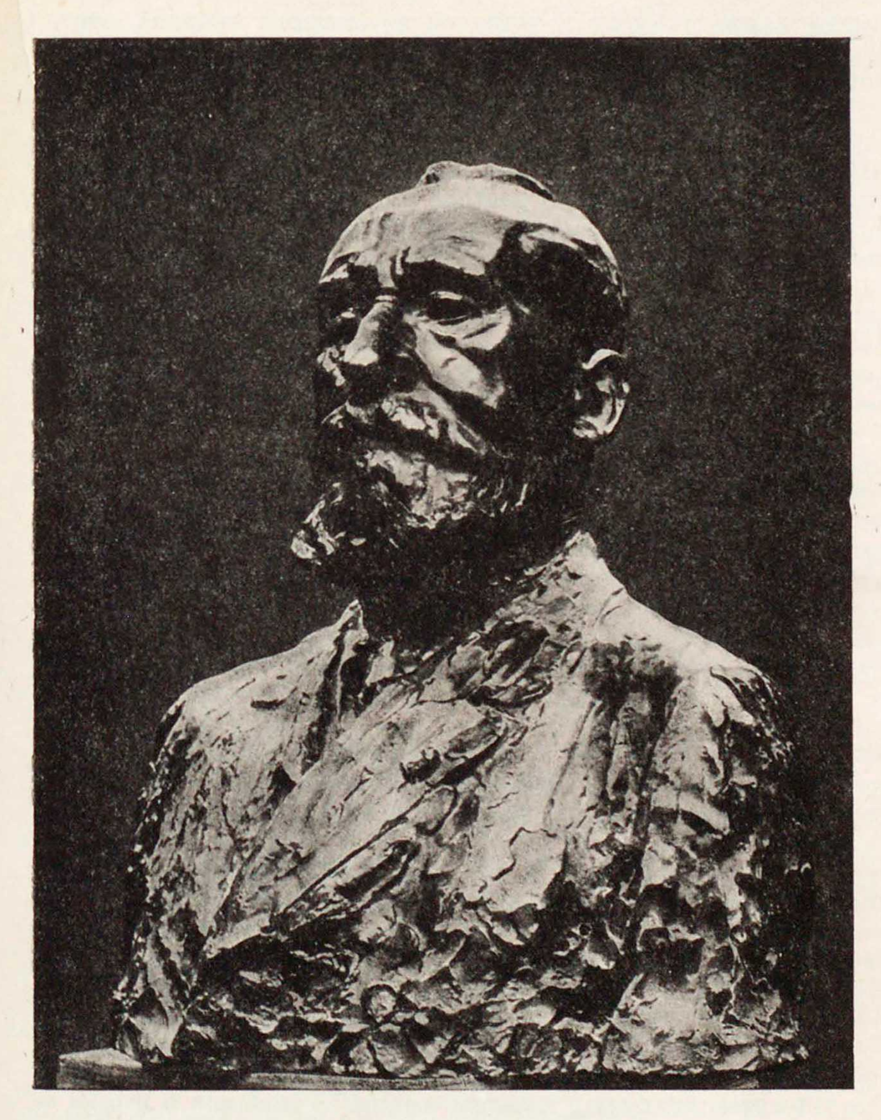
Это второй момент действия. Впереди галл, с львиной гривой, машет шлемом, как бы приветствуя богиню. Около него юноша сын: он хочет следовать за ним: „у меня довольно сил, я уже мужчина, я хочу с вами!“—как будто говорит он, сжимая рукоятку меча.

„Идем!“—отвечает отец, с нежной гордостью глядя на него.

Третий момент. Ветеран гнется под тяжестью доспехов, силясь их догнать: тут нет выбора, всякий должен итти.

За ним старик, удрученный годами, провожает воинов горячими молитвами и жестом руки как бы подчеркивает советы своего долголетнего опыта.

Последний момент: стрелок натягивает лук, сгибая свою мускулистую руку, горнист бешено трубит неистовый призыв к



Роден. Пюви де Шаванн (1892)

атаке. Знамена развеваются по ветру и хлопают, копья устремляются вперед. Сигнал дан—бой начинается...

Вы не скажете больше, я полагаю, что скульптура и живопись не в состоянии соперничать с театром?..

Рисунок в искусстве то же, что стиль в литературе. Манерный, изысканный стиль никуда не годится. Хороший же проходит незамеченным, потому что он не развлекает внимания читателя, а сосредоточивает его на сюжете и на выраженном чувстве.

Живописец, выдвигающий технику своего рисунка, писатель, бьющий на эффект в своем стиле, похожи на солдат, гарцующих в позолоченных мундирах и отказывающихся итти в дело, или на крестьян, полирующих свои плуги ради блеска, вместо того, чтобы пускать их в землю.

Хороши только тот стиль и тот рисунок, которых не хвалят, потому что все внимание поглощено интересом содержания. То же можно сказать и про колорит. В сущности, нет ни хорошего стиля, ни хорошего колорита, хороша только правда, открывающаяся нашим глазам. Когда в литературное или художественное произведение вложена какая-нибудь истина, глубокая мысль или горячее чувство, наперед можно сказать, что и стиль, и рисунок, и колорит прекрасны, но только потому, что они—отражение истины.

В деле искусства никакое наитие свыше не в состоянии заменить долгий, усидчивый труд, который дает глазу знание форм и пропорций, а руке меткость для передачи различных оттенков чувства.

Если я говорю, что техника не должна преобладать, то отнюдь не думаю, что художник может обойтись без хорошей школы; напротив, только владея в совершенстве техникой, можно заставить зрителя забыть о ней. Положим, в оценке обывателя величайшими артистами всегда будут фигляры, выделывающие затейливые выкрутасы карандашом и умопомрачительные фейерверки краской, а в области литературы—писатели, уснащающие свои фразы дикими словами. А между тем самое трудное и вместе с тем самое высокое, словом, предельная черта искусства—это рисовать, писать и выражаться просто и естественно.

Вы смотрите на картину или только что прочли страницу: вы не заметили ни рисунка, ни колорита, ни стиля, но вы по-

трясены до глубины души. Не бойтесь ошибки: техника рисунка, колорита и стиля безупречна.

Если художник, как фотограф, воспроизводит только внешние черты, если он описывает только линии, не относя их к общему характеру, не стоит и говорить о нем.

В чертах лица он должен искать прежде всего душевное сходство: в этом вся суть.

Словом, черты должны быть выразительны, т. е. раскрывать нам душу модели...

Задача художника—отделить правду от притворства.

В сущности, из всех художественных работ бюст и портрет требуют наибольшей проницательности.

Часто думают, что художнику важнее техническая сноровка, чем ум. Посмотрите на хороший бюст и вы поймете, какое это заблуждение. Хороший бюст равносилен целой биографии. Каждый бюст Гудона[6], например, стоит главы из каких-нибудь мемуаров: эпоха, раса, звание, индивидуальный характер—все в нем указано.

Смотрите, вот Руссо против Вольтера. Во взгляде много тонкой проницательности. Это—черта, общая всем лицам XVIII в. Они прежде всего критики: они проверяют все священные дотоле принципы: взгляд их испытующий.

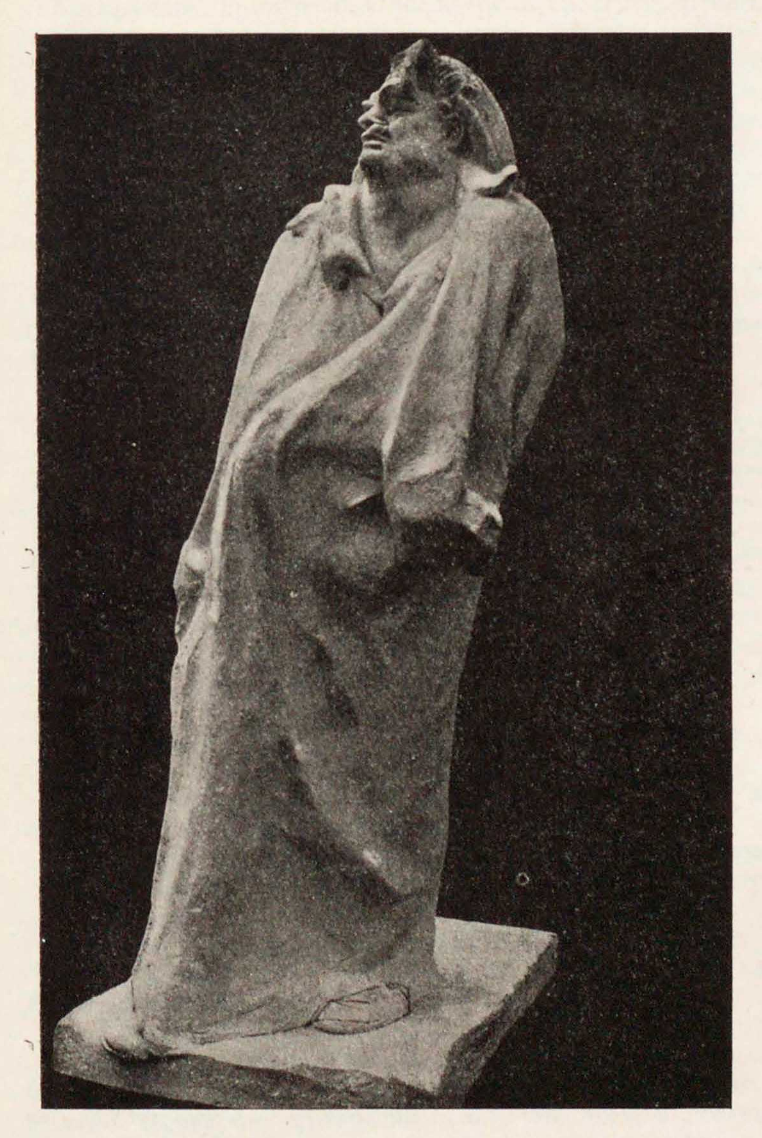
Профессия. Это философ: лоб вдумчивый и пониклый; повадка античная, подчеркнутая классической повязкой на голове; вид умышленно дикий, волосы небрежно убраны, некоторое сходство с Диогеном и Менипном: это проповедник возвращения к природе, к первобытной жизни.

Индивидуальный характер: лицо изрытое—это человеконенавистник; брови нахмурены, на лбу озабоченная морщина; он жалуется,—и не без основания,—что его все преследуют.

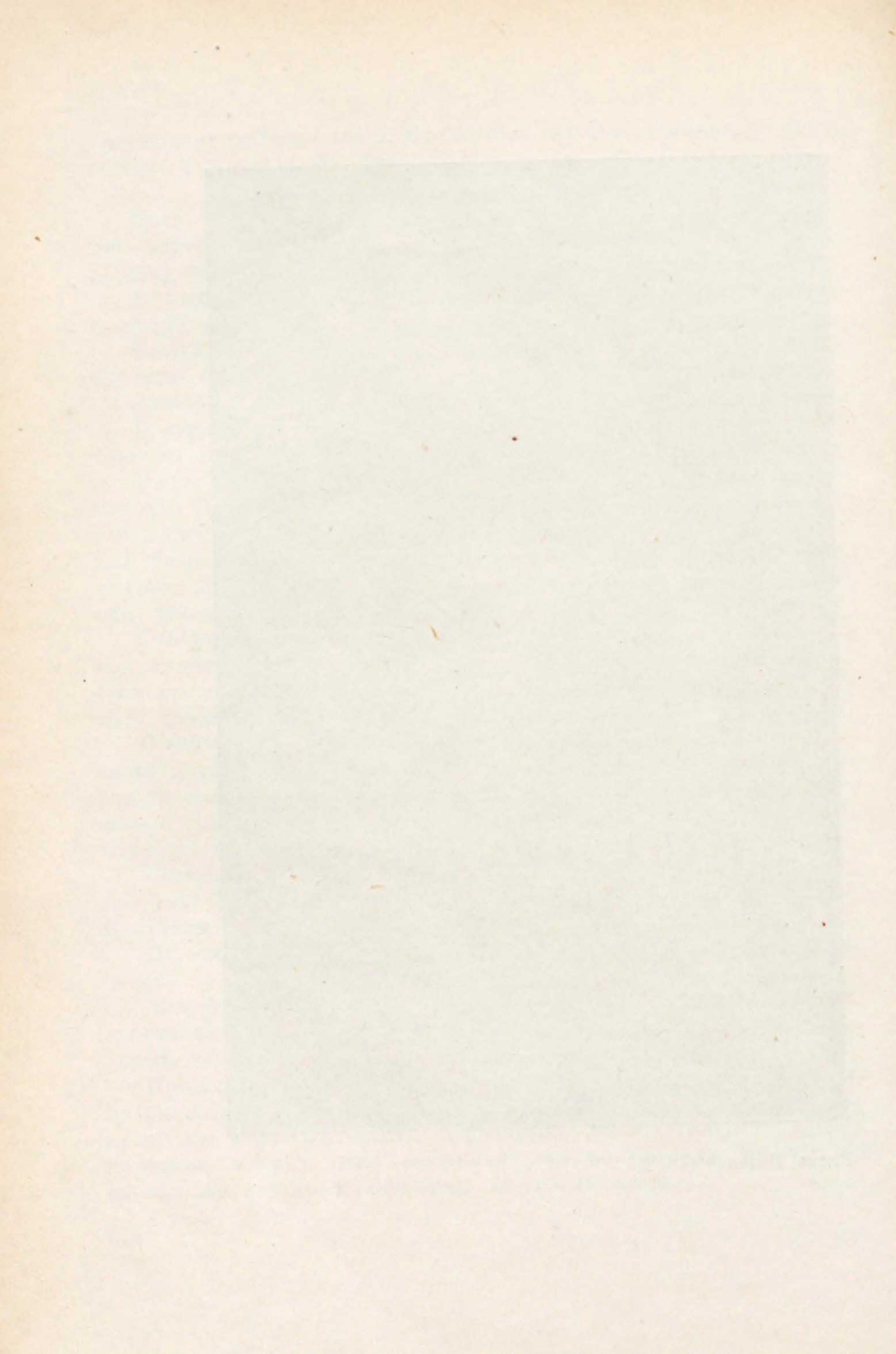
Ну, скажите, не лучший ли это комментарий к его „Исповеди“?

Мирабо. Эпоха. Вид задорный, парик в беспорядке, одет небрежно. Революционная буря захватила этого хищника, который сейчас зарычит.

Происхождение. Весь облик властный, прекрасные, дугой очерченные брови, высокомерный лоб: это—родовитый аристократ. Но изрытые оспой, обрюзглые, демократические щеки, короткая, могучая шея связывают его со средним сословием: он выбран его представителем, он его любимец.



Родэн. Бальзак (1898)



Профессия. Трибун. Рот выдается вперед, как рупор, и для того, чтобы слова его неслись дальше, Мирабо закидывает голову, так как он небольшого роста, как большинство ораторов. У подобных людей природа развивает грудную клетку в ущерб росту. Неопределенный и вместе с тем надменный взгляд ни на ком не останавливается, а парит над большим собранием. Согласитесь, что это изумительный фокус—вызвать посредством одного бюста представление о целой толпе, скажем более—целой стране, которая насторожилась и слушает.

Наконец, индивидуальный характер. Посмотрите на эти чувственные губы, на этот двойной подбородок, на эти трепещущие ноздри: вам станут ясны пороки этого человека: разгульные привычки, потребность наслаждений.

Все налицо, говорю я вам.

Можно разобрать в таких подробностях все бюсты Гудона.

Вот, например, Франклин. Тяжеловесный и добродушный, мясистые, отвислые щеки: это бывший рабочий. Длинные волосы, как у апостола: он поборник нравственности в народе. Угрюмый, большой лоб, несколько наклоненный вперед,—признак того упорства, с которым Франклин образовал себя, пробился, стал знаменитым ученым и освободил свою родину. В глазах и в уголках рта что-то лукавое: массивность общего облика не обманула Гудона: он разгадал лукавый реализм рассчетливого американца, составившего себе состояние, и хитрость дипломата, выманившего тайны английской политики.

Перед вами родной праотец современной Америки.

Самое большое затруднение, когда лепишь бюст или пишешь картину,—не в работе, а... в ее заказчике.

По какому-то непонятному и роковому закону заказывающий свой портрет всеми силами противодействует таланту художника, которого сам же выбрал.

Человек очень редко видит себя таким, каким он есть, а если даже он и знает себя, то неприятно поражен, когда художник передает его наружность правдиво.

Он желает быть представлен в самом безличном и банальном виде официальной или светской куклы. Его личность должна быть совершенно поглощена его должностью и положением в свете. Прокурору интересна только его тога, а генералу расшитый золотом мундир.

Им все равно—читают ли в их душе. Вот чем объясняется

успех посредственных портретистов и ваятелей, которые ограничиваются передачей чисто внешней, банальной стороны их клиентов, с их позументами и казенной позой. Такие художники пользуются наибольшим успехом, так как изображают свои модели сквозь призму роскоши и торжественности. Чем напыщеннее портрет или бюст, чем он более похож на безжизненную деревянную куклу, тем больше он удовлетворяет клиента.

Милый друг, полезное очень часто не отличают от бесполезного.

Пусть называют полезным все, что отвечает нуждам нашей материальной жизни, я с этим согласен.

Но полезным считают теперь и роскошь, кичливо выставляющую себя на показ для возбуждения зависти, а эта роскошь—не только бесполезна, но составляет ненужный, громоздкий баласт.

Полезно то, что нам дает счастье, т. е. созерцание и грезы. С этим слишком мало считаются в наше время. Человек обеспеченный, уверенный в завтрашнем дне и способный мудро наслаждаться бесчисленными чудесами, явленными его глазам и мысли, чувствует себя богом на земле. Он радостно упивается прекрасными существами, жизнь которых трепещет и бьется вокруг него; чутким сердцем он проникает природу и радуется празднику весны, щедрой рукой расточающей зелень, цветы, пряные ароматы и песни любви.

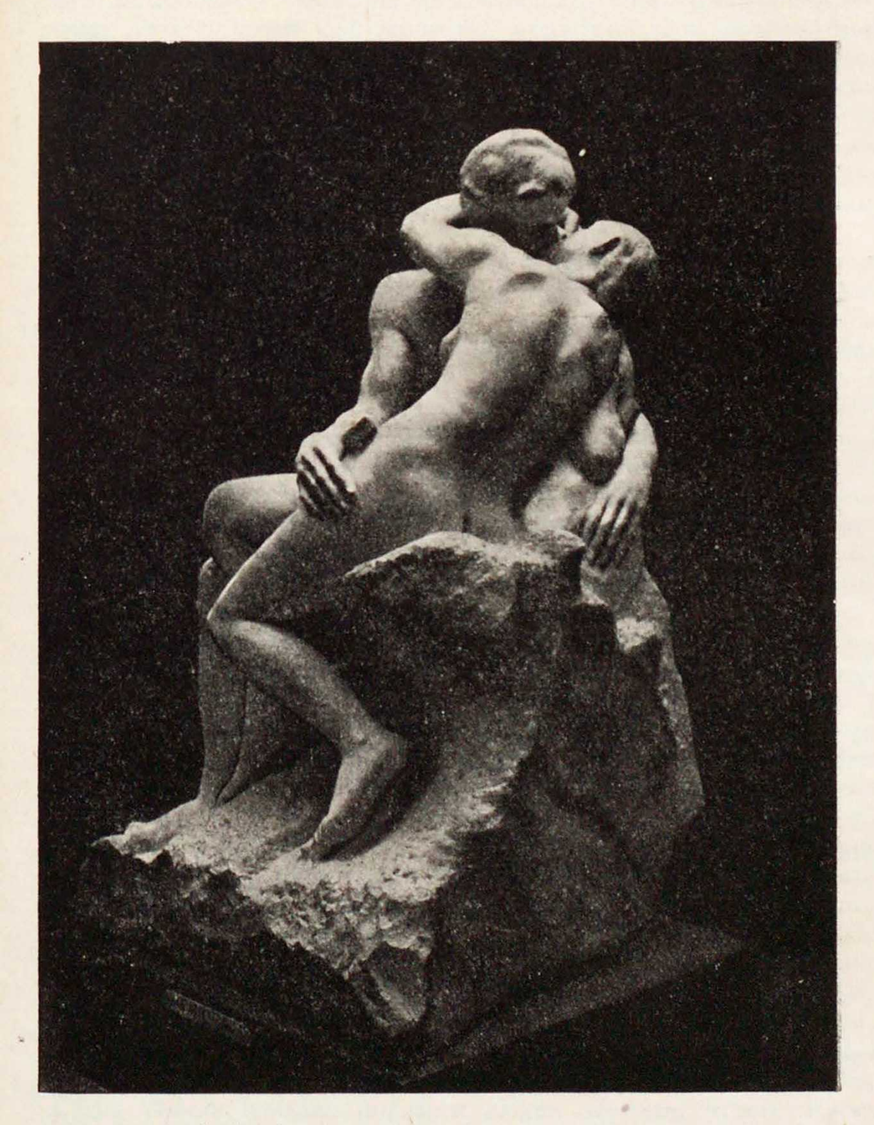
Кто из смертных более счастлив, чем он?

Искусство бесконечно полезно, если оно дарует нам такие наслаждения.

Но тут дело не только в интеллектуальных наслаждениях. Надо захватить глубже. Искусство указывает человеку, для чего он живет. Оно раскрывает ему смысл бытия, освещает жизненные цели, помогает ему уяснить свое призвание.

Когда Тициан изображал великолепную аристократию, где каждый лик, каждый жест, каждая складка одежды носят на себе печать надменного превосходства ума, власти и богатства, он предлагал венецианским патрициям тот самый идеал, к которому они стремились.

Когда Пуссен компановал пейзажи во славу Разума, до того их линии ясны и строги; когда Пюже [7] напрягал мускулы своих героев, а Ватто укрывал своих прелестных и печальных влюбленных под таинственной сенью зеленой листвы; когда Гудон



Роден. Поцелуй (1898)

заставлял своего Вольтера улыбаться, а свою Диану бежать; когда Рюд в своей „Марсельезе“ призывал к защите родины стариков и детей,—великие французские мастера отшлифовывали поочередно каждую грань нашей многогранной национальной души; один избрал порядок, другой энергию, третий изящество, другие, наконец, остроумие, героизм, но все, без исключения, радость жизни и свободы действия и тем возбуждали в соотечественниках прирожденные качества, отличающие нашу расу.

А разве величайший художник нашего времени, Пюви де Шаванн, не поставил себе задачей пробудить в нас ту ясность духа, которой мы все жаждем?

В его чудных пейзажах священная природа как будто баюкает у груди своей человечество, исполненное любви, мудрости, величия и вместе с тем простоты: разве это не удивительный урок для нас? Помощь слабым, любовь к труду, уважение к великой идее—он все выразил, этот неподражаемый гений! Он озарил всю нашу эпоху. Посмотрите на его мастерские произведения, на святую Женевьеву, на Заповедный лес в Сорбонне или на великолепное чествование Виктора Гюго на лестнице ратуши, и вы почувствуете душевный подъем и силу к благородным подвигам.

Художники и мыслители подобны бесконечно нежным и звонким лирам. Вибрации их, вызванные условиями данной эпохи, надолго передаются другим смертным.

Конечно, мало кто способен оценить красоту художественных произведений, но чувство, выраженное в статуях и картинах, в конце концов все-таки просачивается в толпу. Менее одаренные художники овладевают замыслами гениальных мастеров и распространяют их; писатели влияют на живописцев, а живописцы на писателей; в целом поколении идет непрерывный обмен мыслей: публицисты, популярные романисты, иллюстраторы предлагают толпе в доступном виде открытия великих мыслителей. Представьте себе поток: везде бьют ключи, журчат водопады, пока не образуется та широкая струя, которая представляет духовный облик данного времени.

Мысль, что художники отражают только чувствования своей среды, совершенно неправильна. Положим, оно было бы недурно. Всегда полезно поднести людям зеркало, чтобы помочь им разобраться в себе. Но художники делают больше. Многое они, конечно, почерпают из сокровищ, накопленных преданиями,

но они и сами умножают этот клад. Они изобретатели и путеводители.

Заметьте, в подтверждение моих слов, что мастера большею частью задолго предшествуют эпохе, где торжествует их идеал. Пуссен написал много шедевров при Людовике XIII, а величавый стиль его предвещает уже характер будущего царствования. Томная грация Ватто как будто наложила свою печать на все царствование Людовика XV, а он жил при Людовике XIV и умер при регенте.

Шардэн и Грез с их буржуазными семейными сценами предвещают демократизацию общества, а жили они во время монархии. Кроткий, душевно усталый мистик Прюдон [8] отстоял свое право уйти в себя, любить и мечтать среди оглушительных трубных гласов империи. Он был предтечей романтиков... А ближе к нам Курбэ и Милле: разве они не предрекали в самый разгар Второй империи труды и достоинства рабочего класса, который при третьей республике завоевал себе такое преобладающее место в государстве?

Я не говорю, что художники создали великие течения, предугаданные ими. Я говорю только, что они бессознательно содействовали их образованию, принадлежа к избранным, указывающим новые пути. В числе этих избранных, конечно, не одни художники, но и писатели, философы, романисты и публицисты.

Что художники вносят в свое поколение новые идеи, новые веяния—вне сомнения; недаром же им так трудно добиться справедливой оценки.

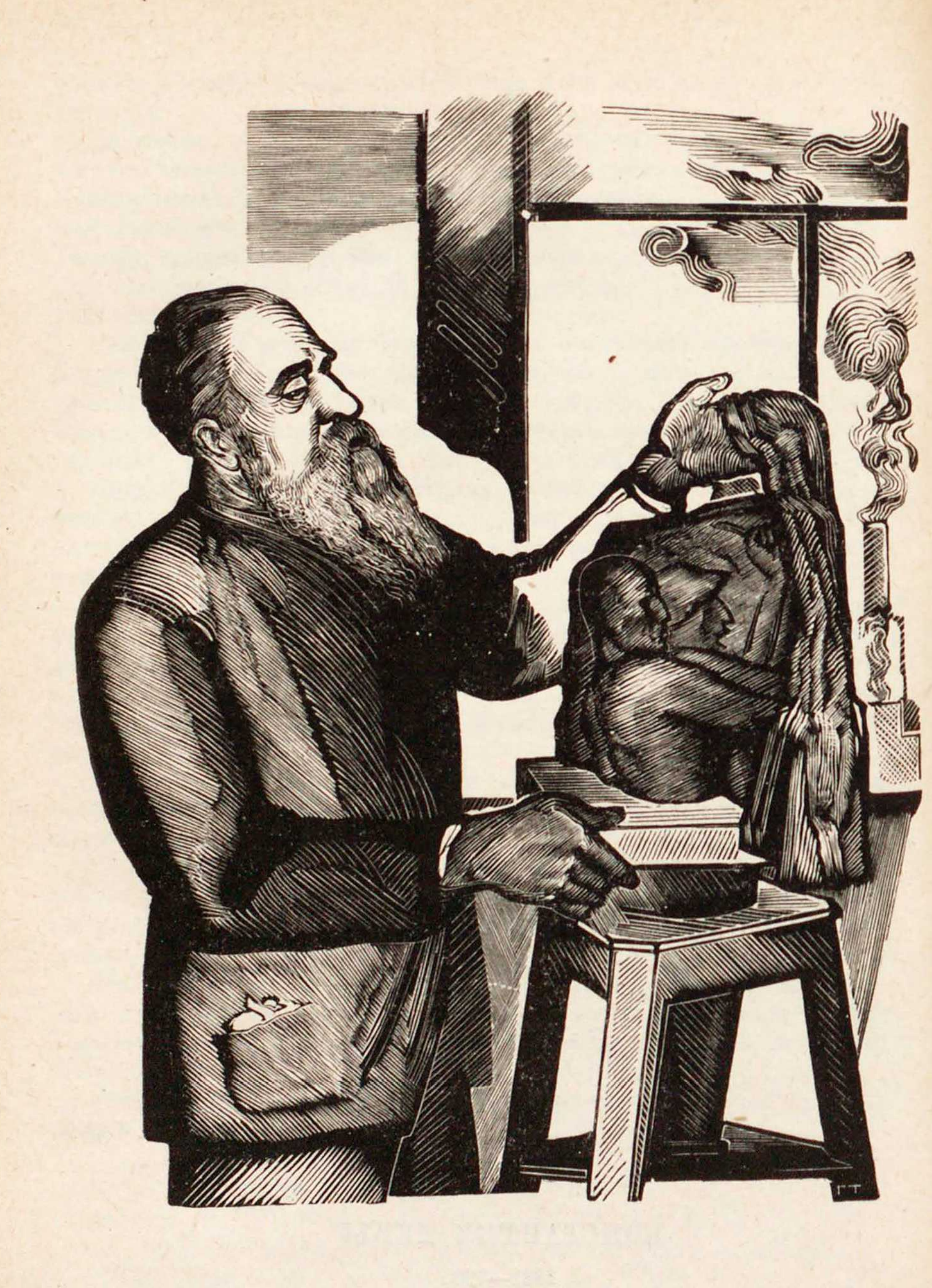
Вся жизнь их иногда сплошная борьба с рутиной. Чем они гениальнее, тем труднее им пробиться. Коро, Курбэ, Милле, Пюви де Шаванн, уже не говоря о других, стали кумирами толпы только к концу своей карьеры.

Нельзя безнаказанно делать добро людям. Но своим упорным стремлением обогатить человеческую душу мастера искусства заслужили по меньшей мере, чтобы имя их было священно после смерти.

Вот, друзья мои, что я хотел вам сказать о значении и пользе художников.

КОНСТАНТИН МЕНЬЕ

1831—1905



КОНСТАНТИН МЕНЬЕ

В начале XX в. из всех скульпторов современности наряду с именем Родена наиболее популярным было, пожалуй, имя Константина Менье, прославившегося своими изображениями современного пролетариата.

В биографии Менье мы встречаемся с тем удивительным фактом, что призвание к скульптуре Менье открыл в себе уже на пороге старости, когда ему было за 50 лет. По образному выражению Менье, „в его жизни было, так сказать, две жизни“. Первая жизнь, охватывающая первые 50 лет его существования, отдана живописи, главным образом религиозной. Свою художественную карьеру Менье начинает как ученик своего брата Жана-Баптиста Менье, скульптора Фрекена и знаменитого живописца-классика Ф. Т. Навеца. Уже в ранних работах Менье можно отметить тягу к реализму: такова, например, „Зала св. Роха“ (госпиталь),—его первая выставленная картина. На развитие Менье имеет

воздействие бельгийский живописец Де Гру (De Groux). Менье создает ряд религиозных композиций (например, „Франциск“, „Стефан-мученик“, „Поцелуй Иуды“ и т. п.), выдержанных в темных, музейных тонах, одновременно пишет также и жанровые вещи, как „Траписты“, „Сиротка“, „Служанка“ и др. Этот первый период, когда Менье выступает перед нами как добросовестный, одаренный, но ничем не выделяющийся над общим уровнем художник, длится до 1880 г., когда он внезапно обрывается.

Совершая поездку для создания заказанной серии иллюстраций к истории Бельгии, Менье попадает в Боринаж, в „черную страну индустрии“. Перед ним открывается новый мир. Художник чувствует себя потрясенным. Его охватывает глубокое сочувствие, жалость к тяжелому положению рабочих. Его волнение выражается в произведениях более сильных, самобытных, сразу обращающих на себя внимание художественного мира своей необычной тематикой: Менье пишет пейзажи, пропитанные копотью труб, гигантские домны, горняков, спускающихся в шахты или возвращающихся с работы, трупы рабочих, отравленных газом. К этой тематике Менье возвращается с новой силой после своего путешествия в Испанию в 1882—1883 гг., которое следует рассматривать как последний отголосок „старого“ Менье (Менье ездил в Испанию для копировки по заказу бельгийского правительства для музея в Брюсселе картины „Распятие“ Петера де Кемпмере, находящейся в Севилье).

В 1886 г. Менье, впервые после ранних ученических опытов, обращается к скульптуре; он создает своего „Молотобойца“, в следующем году „Пуддлинговщика“ (сидя-

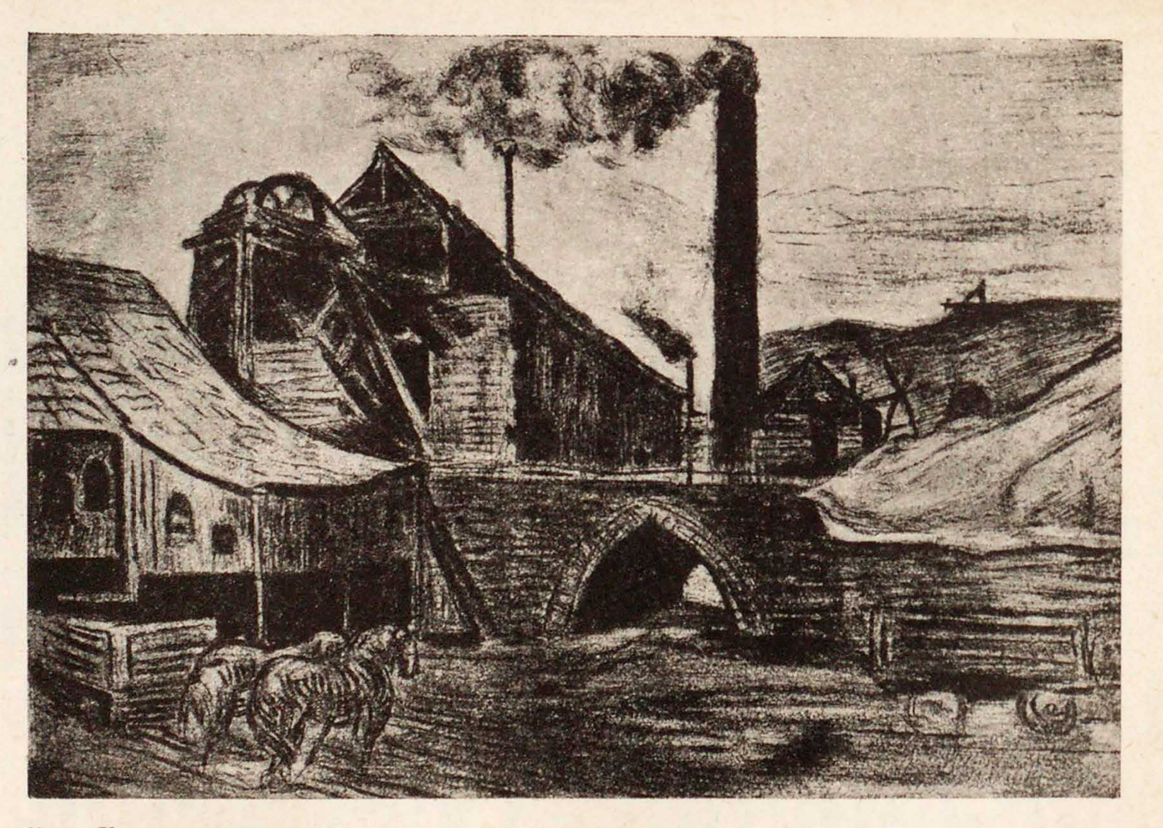
щего). Неуверенный в своем заработке, обремененный семьей, художник соглашается принять место профессора живописи в Художественной школе в Лувене (1887—1895). После Лувена Менье снова переезжает в Брюссель. Жизнь в Лувене, этом провинциальном культурном центре Фландрии, создала условия, благоприятные для развития художественной деятельности Менье. Его продукция громадна. Ежегодно выходит теперь из его мастерской ряд больших статуй, бюстов, барельефов и мелких фигур. В 1889 г. Менье посылает в Салон „Горняков"; в 1890 г.—„Грузчиков", „Стекольщика", „Рыбака из Булони"; в 1891 г.—„Ловца крабов", „Жнеца", „Горняка"; в 1892 г.—этюды к рельефу „Индустрия"; в 1894 г.—„Завод"; в 1895 г.—„Жатву"; в 1896 г.—„Пахаря"; в 1897 г.—„Горняка" (рельеф), „Антверпен" (бюст); в 1898 г.—„Женщину Боринажа", „Сеятеля"; в 1899 г.—„Грузчика" и т. д. Искусство Менье добивается широкого признания не только в Бельгии, но и во Франции, где его работы систематически появляются в Салонах, и в особенности в Германии.

Как полустолетием раньше Милле в своей живописи развернул новую тематику, показав крестьян, их жизнь, их работу, так Менье принадлежит заслуга впервые выдвинуть в качестве центральной темы искусства труд, труд современного пролетария. Менье двигает глубокая симпатия к изображенному им миру (вспомним слова Менье: „Глубокое сострадание охватило меня"). Но это сострадальческое, „гуманитарное" отношение к пролетариату очерчивает и пределы понимания Менье своей темы. Он дает изображение усталых, замученных рабочих, утомленных непосильным

трудом („Пуддлинговщик“), он изображает процесс самого труда („Порт“, „Индустрия“), наряду с этим он выступает с героизированными фигурами рабочих, подчеркивая их спокойную уверенность в себе, их гордость своей силой; такова, например, фигура, а также бюст грузчика („Анвер“).

Это—предел, до которого доходит Менье; он готов прославлять труд, видеть в нем источник всех создаваемых ценностей („Памятник труду“), но он нигде не ставит остро вопроса об освобождении труда, он не говорит о борьбе рабочего класса за улучшение своего положения; тем более он нигде не ставит вопроса о социальной революции и не изображает рокового для буржуазного строя антагонизма между трудом и капиталом. Тема стачек, тема революционных выступлений отсутствует в творчестве Менье. Он изображает рабочего, занятого работой или в спокойные минуты отдыха. Но таковыми хотела видеть рабочих и буржуазия. Вот почему, искусство Менье, проникнутое симпатиями к рабочему классу, оказалось понятным не только для широких прослоек мелкой буржуазии, в 90—900-е годы, переживавших эпоху гуманитарных настроений, но достаточно приемлемым для правящих групп крупной буржуазии. Мы видим, действительно, что музеи и города закупают работы Менье, что буржуазные власти не боятся ставить их как монументальные украшения площадей, не боятся воздвигать памятники его работы.

Но если искусство Менье не опасно для буржуазии, если оно не вскрывает классовых противоречий, лишено взрывчатой силы, то было бы все же неправильным, не учитывая общих условий 80—90-х годов,



Менье. Угольная шахта

не видать того положительного, что оно принесло с собой.

Неслучайно, конечно, что искусство Менье возникло в Бельгии, передовой индустриальной стране Европы, не случайно его возникновение в 80—90-х годах. Его появление—закономерное выражение роста удельного веса пролетариата в современном обществе; рабочий класс растет в своей численности, в своей организованности, все более проникается верою в себя, желанием защитить свои интересы. Он начинает играть все большую роль в общественно-политической жизни страны. На этой стадии своего развития он окружен симпатиями широких прослоек мелкой буржуазии, с которыми он еще связан многими нитями. Известные прослойки мелкой буржуазии склонны итти дальше, к последовательной защите интересов пролетариата. Так возникает, одновременно с Менье, и более острое, более боевое, более далеко идущее искусство Теофиля Стейнлена (Франция).

Неправильно, конечно, рассматривать Менье как „пролетарского“ художника, как революционного художника. Менье — не революционер; в своем искусстве он никогда не говорит о революции; более того, до конца своей жизни он не может расстаться с темами евангелия, библии. Наряду с изображением пролетариата Менье создает образ „христа“, фигуру „Се человек“, „Блудного сына“; он ставит в Лувене памятник „Патеру Дамиану, проповеднику“ и т. д. Впрочем, и в религиозных образах художник подчеркивает моменты горя, страдания; его искусство продиктовано его сострадальческим, морализирующим отношением к жизни.

Говоря о живописных работах Менье его

первого периода мы подчеркивали их реалистические тенденции, пробивавшиеся даже сквозь религиозную тематику. Понятно, что обращение Менье к рабочей тематике сопровождается развертыванием его живописного реализма; этот реализм приобретает вместе с тем известную окраску импрессионизма, в 80-х годах успешно проникавшего в Бельгию; палитра Менье светлеет (это видно не столько в таких его картинах, как „Черная земля", сколько в небольших этюдах, маринах и т. п.). Менье обращает постоянно внимание на передачу эффектов освещения.

В равной мере и скульптурные работы Менье носят сильный отпечаток импрессионистической техники Родена; работы последнего Менье знал, относился к его искусству с большим уважением; рассматривая чисто формально, можно было бы отнести Менье к „школе Родена", если бы яркое своеобразие его тематики не создавало бы явного отличия его творчества от волнуемого романтико-символическими концепциями искусства Родена.

Следует, однако, признать, что способы лепки Менье, его свободный мазок, его игра светотени, известная мягкость в передаче поверхности формы создались под сильным влиянием искусства Родена; труднее установить, при ярко реалистическом изображении рабочего у Менье, моменты воздействия „классического" искусства, которым Менье всегда восхищался. Они выявились скорее в той тяге к обобщению, к выявлению не случайного движения, а некоего обобщенного, получающего „классическую" выразительность жеста; такова гордая осанка „Грузчика", сильные, уверенные взмахи рук рабочих его „Индустрии" и т. д. Менье сам подчеркивает, что любуется зре-



Менье. Голова литейщика (1887)

лищем трудовых процессов, стремится передать „классическую красоту движений“.

Публикуемые ниже письма и высказывания Менье представляют значительный интерес: письмо к Трею ценно тем общим обзором и оценкой своей деятельности, которую дает Менье, а также выявлением причин, заставивших обратиться Менье к рабочей тематике.

Письмо к Ван-де-Вельде, помимо демонстрации интереса Менье к памятникам старого искусства, замечательно своим концом—описанием пребывания Менье у Круппа. Художник приходит к крупному заводчику, одному из главных представителей немецкого империализма, не как представитель враждебного класса, а как гость, которому устраивается радушная встреча. Зрелище, в достаточной степени иллюстрирующее и классовую сущность самого Менье и классовые функции его искусства, в котором буржуазия правильным инстинктом вовсе не усматривала грозного тарана, разламывающего твердыни его господства.

Об общем отношении Менье к вопросам изображения пролетариата говорят его высказывания Эберу. Перед нами Менье-старик, сожалеющий о сковывающей его дряхлости. Менье любуется зрелищем завода, он говорит о „пластической красоте движений“. Перед нами „певец“ труда, стремившийся передать его величие и достоинство, но не сознательный борец за его освобождение.

Б. Терновец

Отрывок из письма Георгу Трею [1]

...Существует в моей жизни, так сказать, две жизни. Как я вам говорил, я учился скульптуре в Брюссельской академии и был учеником Фрекена в возрасте от 16 до 18 лет. Я пробыл 3 года у Фрекена. Потом я занимался живописью,—ведь этот первый период скульптуры в счет не идет, так как я только учился,—первая выставленная картина „Зала св. Роха"—сцена в госпитале. Мне тогда было по моим расчетам около 25 лет (1857 г.).

Этот перерыв между временем моего выхода из мастерской Фрекена и моей первой выставкой заполнен работами по живописи, особенно работами для художественной промышленности.



Менье. Грузчик (1893)

картонами для церковных витражей. Эта выставка была одной из официальных, так называемая трехгодичная. Той скромной картины, написанной с добросовестностью художника—примитива,—к сожалению, уже не существует и по моей вине.

Три года спустя я выставил „Погребение трапписта“. Здесь отмечу ошибку в моей биографии, составленной де Тэй [2], так как он датирует картину 1858 г. и местом исполнения называет Брюссель. А это было в 1860 г., т. е. три года спустя, мне было тогда 28 лет.

Через три года я выставил также в Брюсселе моего „Св. Стефана-мученика“; мне тогда, следовательно, исполнился 31 год, Впрочем, я выставлял регулярно на этих трехгодичных выставках и могу благодаря этому контролировать периоды. Затем идут приблизительно в таком порядке: „Трапписты-земледельцы“, „Сиротки“, „Св. Франциск Ассизский“, „Последние минуты Христа“, „Поцелуй Иуды“.

Все эти произведения, многие из которых были мне заказаны государством для определенного назначения, отнесенные в моей биографии, написанной де Тэй, ко времени до 1880 г., образуют первый период моей художественной жизни. Сюда же отойдет, как его заключение, мое путешествие в Испанию.

Потом случай привел меня в черную страну, в страну индустриальную. Я был поражен этой дикой и трагической красотой. Я почувствовал в себе как бы откровение для создания дела жизни. Огромное сострадание охватило меня. Я не думал еще о скульптуре. Мне было 50 лет, и я почувствовал в себе неведомые силы, как бы новую молодость и отважно принялся за работу. Это было смело, но, увы, у меня была многочисленная семья.

Мои первые произведения этого рода имели хороший прием у художников и у нескольких редких любителей. Я объехал между тем в пылу увлечения Боринаж, каменноугольные копи, доменные печи, Льеж и Шарлеруа, стекольные заводы, Валь Сен-Ламбер. Одним из первых я сделал в Брюсселе выставку этюдов и картин, рассказывая историю этих скромных работников, вызвавшую в Брюсселе живейшее любопытство.

Затем внезапно, не долго думая, я исполнил статую „Молотобойца“, гипсовый слепок с которого у вас есть,—мне было 56 лет,—и он имел отзвук в Париже в салоне Елисейских полей; за ним следовал „Рабочий пуддлинговщик на отдыхе“.

В этот момент моей жизни, стесненный критическим поло-

жением,—ибо, увы, всего этого нехватало на прожитие,—я должен был принять место профессора в Лувене. Это было изгнание, но вместе с тем и кусок хлеба. В течение нескольких месяцев я был в подавленном состоянии. Но превозмог себя и бросился, очертя голову, в работу и в продолжение этого периода, длившегося 10 лет, я произвел все те произведения, которые вы знаете, что представляет, когда об этом подумаешь, итог огромной работы.

Меня приняли всерьез как скульптора; Париж, затем Дрезден, потом в настоящее время Берлин воздают мне сторицей за годы той жизни труда и одиночества [3].

Что сказать вам еще? Право, не знаю и думаю, что остальное не представило бы ни для кого интереса. Я достиг теперь максимума удовлетворения самолюбия, но времени остается немного.

Об античности

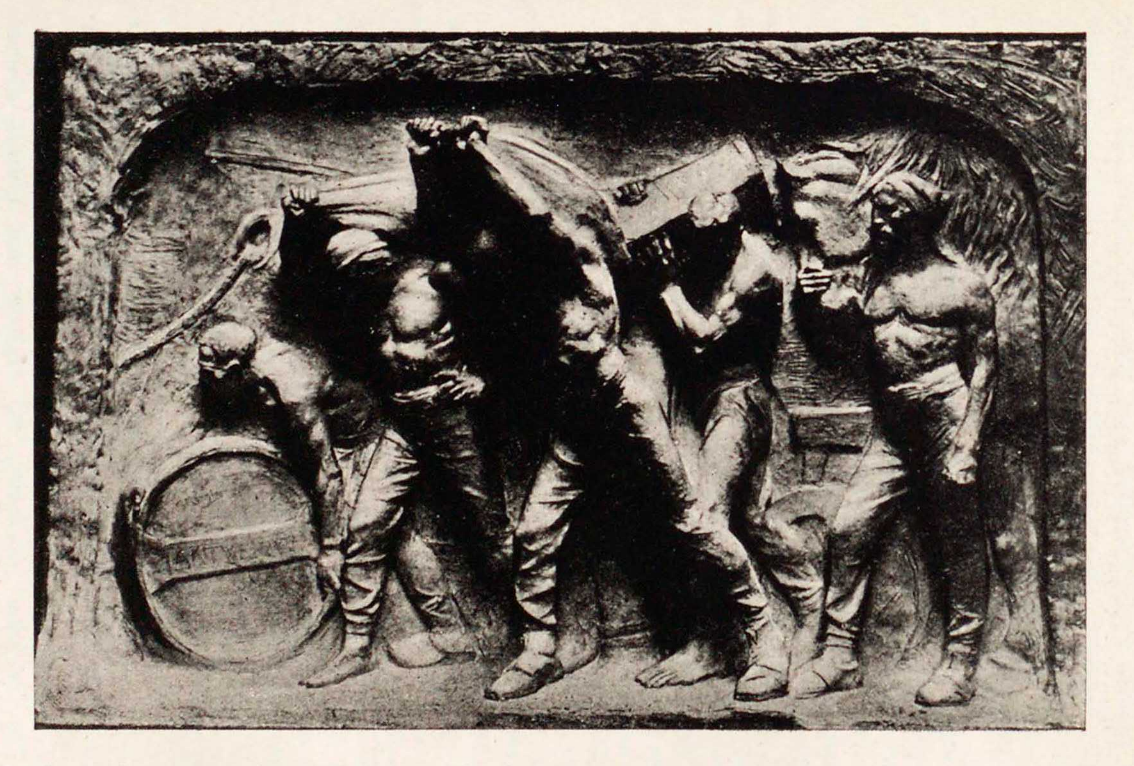
По поводу некоторых моих работ вы делаете сближения с антиками. Вы знаете мое безграничное восхищение искусством греков. Чем больше я живу, чем больше наблюдаю природу, тем больше прихожу я к заключению, что они оставили произведения, где торжествуют красота и жизнь [4].

Письмо Анри Ван-де-Вельде [5]

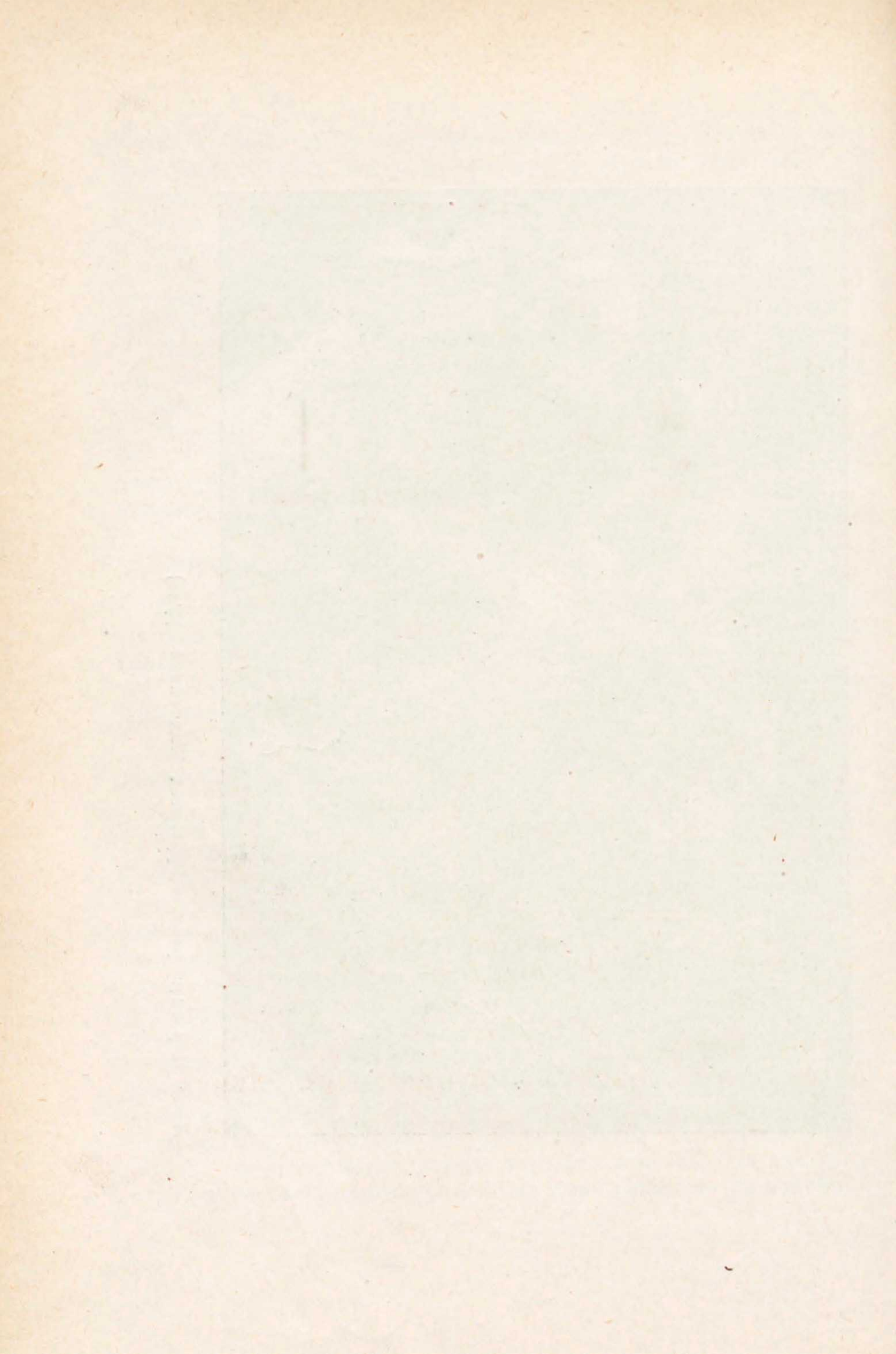
18 февраля 1901

Мой дорогой друг!

Спасибо за ваше доброе письмо. Граф Кесслер [6] должен был известить вас о том, как я сожалел, что не застал вас в Берлине. Зато я был счастлив встретиться с ним и провести с ним несколько приятных часов. Он, наверное, сообщил вам о том большом художественном наслаждении, которое он мне приготовил. Этот удивительный Пергамский фриз [7]—сама жизнь, переданная в стиле, полном величия и мощи,—это одно вознаградило меня за путешествие; без его (графа Кесслера) помощи я покинул бы Берлин, не подозревая, что существует этот музей. А в общем вы правы—я поступил по-детски, приехав в Германию один. С весны я мечтал об этом путешествии, которое все откладывалось из-за работы над „Памятником труда“ [8], окончательной формы которого я искал, так как эскиз меня все еще не удовлетворял. Тогда мне пришло на ум попросить



Менье. Портовые работы (фрагмент Памятника труда)



совета у Хорта, который мне помогал, не акцентируя архитектурных моментов, устраняя свое собственное я. Новая модель памятника имеет более сильный, простой, мощный вид, без ненужных деталей, без профилей и орнаментальных украшений. Я считаю, что так она лучше. Я был бы очень рад услышать о ней ваше мнение,—ведь вы обещали мне, что приедете в Брюссель.

Возвращаюсь к моей поездке в Германию,—однажды утром я решил прервать ее и уехал обратно. Уехал легкомысленно, так как я лишился этим удовольствия встретиться с вами. Нет ничего приятного в долгом путешествии без спутника. Я надеялся на Шарпантье, который обещал мне сопровождать меня, но оставил меня в последнюю минуту. Был я в Мюнхене, где имел случай встретиться с М., приятным собеседником. С большим наслаждением увидел я там снова прекрасный музей, где, между прочим, находятся великолепные Рубенсы. Затем посетил я Дрезден, с его прекрасным музеем, который вы знаете еще с той поры, когда мы там жили вместе с нашими семьями и о которой сохранилось у меня приятное воспоминание.

Во время моей поездки я увидал также чудесный музей в Касселе—какие удивительные Рембрандты и какие прекрасные Иордансы! Вот художник, еще недостаточно ценимый.

Затем я был в Эссене, где превосходно был принят господином Круппом[9], располагающей к себе личностью,—княжеское владение. Завод огромен, 22 000 рабочих, но все же наши маленькие фабрики живописней. В общем я видел много прекрасного. Что касается господина Круппа, государя этого ада, то, мне кажется, он делает много добра, но уж с слишком большой важностью.

Привет, поклоны всем, не забудьте передать привет графу Кесслеру и передать ему, что я охотно сделаю удивительную голову Ницше. Мы об этом говорили.

Надеюсь, до скорого свидания.

Сердечно ваш К. Менье

Слова Менье, записанные французским писателем Эбером[10]

Металлургический завод, ах, он прекрасен этот завод! Нет ничего прекраснее завода! Он эпически величав. А краски завода! А его музыка! И эта пластичность всех телодвижений!

Нужно высмотреть мгновение, когда сконцентрировано их выражение, когда они—сплошная выразительность. Ах, если бы я не был так стар, если бы я мог опять пойти туда и вместо того, чтобы лишь хранить полученные мною дары, мог бы вновь их там умножить! Если бы я мог возродиться, созерцая все это, ведь там—неисчерпаемый запас мотивов. И знаете, что меня прежде всего захватывает, это—всегда имеющийся пластический элемент во всем этом. Сострадание, оно приходит впоследствии, но классическая красота этих движений! Я не обращаю внимания на детали. Не обращаю внимания на повседневные стороны быта. Например, одежда, она для меня совсем исчезает в впечатлении общего. То, что я мог увидеть как мелкое явление, я рассматриваю, всегда приподымая его. Успеха я, право, не искал, я работал из-за радости передать другим то, что я нашел. Ах, завод! Ах, если бы я был моложе.

АДОЛЬФ ФОН ГИЛЬДЕБРАНД

1847—1921

АДОЛЬФ ФОН ГИЛЬДЕБРАНД

Адольф фон Гильдебранд родился в Марбурге, в семье экономиста Бруно Гильдебранда. Художественное образование получил в Нюрнбергской художественной школе и в Мюнхене. Вместе со своим учителем, скульптором К. Цумбуш, едет в 1867 г. в Италию; сближается в Риме с живописцем Гансом фон Маре, оказавшим глубокое влияние на развитие его таланта и понимание искусства. В течение 25 лет Гильдебранд живет во Флоренции, создавая длинный ряд произведений; наиболее характерными являются „Обнаженный мужчина“ (1878—1881) и „Играющий в мяч“ (мрамор, 1886). Надо отметить также многочисленные работы художника в технике рельефа (рельеф „Каин и Авель“), особенно сильно привлекавшие художника; интерес Гильдебранда к архитектуре нашел свое выражение в проекте памятника Вильгельму I (1887). В 1891—1894 гг. Гильдебранд выполняет свою наиболее известную работу—„Виттельсбахский

фонтан“ в Мюнхене—мощную архитектурную композицию, увенчанную скульптурными группами. Успех „Виттельсбахского фонтана“ повлек за собой выполнение ряда аналогичных монументальных заданий (памятник Бисмарку, фонтан в Страсбурге и многочисленные надгробные памятники). В 1897 г. Гильдебранд переезжает в Мюнхен, не порывая, однако, окончательно с Флоренцией. Его творческая продуктивность не ослабевает до конца жизни.

Рано созревшее, впитавшее традиции античного искусства и итальянского ренессанса, искусство Гильдебранда отличается ясностью и простотой концепции, господством формального момента, „внелитературностью“, точным учетом употребляемого материала. Метод работы, пластические приемы всегда строго продуманы. Рациональный момент господствует у Гильдебранда над эмоцией, придавая его творчеству известный холод и бесстрастность и сближая его тем самым с классицизирующими тенденциями скульптуры начала XIX в. Наибольших результатов Гильдебранд достигает в своих монументальных работах, в которых он всегда ясно учитывает связь скульптуры с архитектурой и общим местоположением. Влияние Гильдебранда в Германии особенно возрастает с 90-х годов; вокруг мастера создается целая школа—Фолькман, Ган, Врба, Штук и др. Одаренный сильным теоретизирующим умом, Гильдебранд подвел итоги своего опыта в книге „Проблема формы в изобразительном искусстве“ (Страсбург, 1893 г.).

Б. Терновец

Из книги Гильдебранда мы приводим главу VII, которой предшествуют главы: 1) представление зрительное и представле-

ние двигательное, 2) форма и воздействие, 3) пространственное представление и его выражение в явлении, 4) плоскостное и глубинное представление, 5) восприятие рельефа, 6) форма как выражение функции. Для понимания взглядов Гильдебранда на скульптуру в камне необходимо основательное усвоение всего предшествующего изложения; это необходимо в особенности потому, что, пользуясь принятыми в научной психологии и философии терминами, он вкладывает в них своеобразное содержание. Так, он сам неоднократно подчеркивает различие двух точек зрения на внешний мир и процессы, связанные с его художественным изображением: рецептивной, ведущей к голому познанию внешних явлений, и продуктивной или творческой, т. е. свойственной только тому, кто воплощает обычные впечатления и восприятия в художественный образ, будь то художник или зритель. И прежде всего, конечно, первый. Гильдебранд заранее и раз навсегда (в самой книге, вышедшей первым изданием в 1893 г. и в ряде позднейших послесловий к ней) отводит всякие возражения по поводу расхождений его теорий с современным научным истолкованием их психологией или физиологией. Его теория—это Künstleraesthetik, т. е. учение о законах искусства, построенное художником на основе его личного и традиционного специального опыта, обращенное собственно к тем, кто безоговорочно признает специфичность последнего. И не вина Гильдебранда, если его идеи встретили необычайный отклик среди теоретиков и историков искусств и создали, как известно, целую формалистическую школу в искусствоведении, во главе с Вельфлином. Чем более широкое, однако, рас-

пространение получал метод рассмотрения эволюции искусства под углом зрения проблемы формы, чем более популяризировались выросшие на его почве приемы формалистического анализа и сравнения памятников, тем все спорнее представлялась теория его основоположника. В настоящее время, на расстоянии сорокалетней давности, перед нами очень отчетливо вырисовываются история, корни и очевидные недостатки учения Гильдебранда.

Это—система взглядов, вышедшая из мастерской крупнейшего живописца Германии XIX в., Ганса Маре, который вместе со скульптором Гильдебрандом и уже настоящим теоретиком искусства Конрадом Фидлером образовал в Италии некоторое художественное содружество, аналогии которому история искусства знала и раньше. Три своеобразных индивидуальности с различной художественной манерой и неодинаковыми средствами выражения, разных лет (старшим и несомненным идеологическим вождем был Маре) сходились, однако, в нескольких основных положениях, а именно в следующем: 1) искусство есть особая форма познания мира; 2) художественная форма есть особый метод раскрытия и выражения своеобразных закономерностей, скрытых от обычных наблюдений над текучей действительностью; 3) материал и техника не определяют строения и характера художественного произведения; они подчиняются творческой воле художника, ищущего соответствующей образу ф о р м ы выражения; 4) особенности художественной формы в области изобразительного искусства диктуются своеобразием органа зрения, обусловливающего ряд закономерностей в области восприятий художником и зрителем предметов и окружающей их среды

(теория далевого образа, развитая Гильдебрандом, заключающаяся в том, что художественно-воспринимаемое пространство с расположенными в нем предметами проектируется на плоскость, подобную картинной); 5) каждая область искусств имеет свою специфическую теорию, а формальный язык искусства неодинаков; 6) закономерность творческого процесса проявляет себя в ярко выраженной конструктивности образов подлинно художественных произведений у классических мастеров.

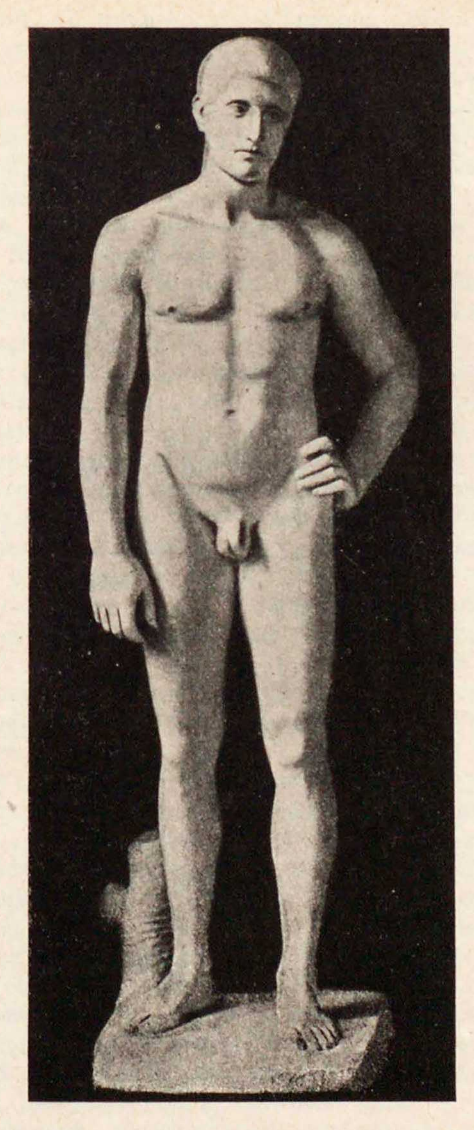
Формалистически-идеалистическое учение мюнхенской триады было реакцией против господствовавшей гегелианско-идеалистической эстетики, с одной стороны, позитивистических, материалистических воззрений (Земпер)—с другой, субъективистически-гедонистической эстетики импрессионизма—с третьей, и возрождая прерванную нить кантианско-гербартовской школы в эстетике, в которой преобладало значение к а т е г о р и и ф о р м ы, своим подчеркиванием значения профессионального опыта, прямо откликалось на стремление к отчетливому самосознанию своей новой формации технической интеллигенции эпохи развивающегося промышленного капитализма Европы. Отмеченное же влечение к конструктивному типу художественной формы (в противовес импрессионизму) Маре—Гильдебранда откликалось на своеобразные формы капитализма бисмарковской и юнкерской Германии. Недаром именно Гильдебрандом была сделана патриотическая скульптура „Wacht am Rhein" в Страсбурге, разрушенная французами в империалистическую войну. Не случаен также и культ Маре именно в империалистической, предвоенной Германии.

М. Фабрикант

„Скульптура в камне“ [1]

Можно думать, что служащий художнику материал влияет на метод работы и что при этом имеет значение сходство или противоречие хода работы и процесса представления [2]. В случае противоречия механическая работа принуждает итти в ином направлении, чем представление, и приходится побеждать это препятствие, потому что иначе естественная потребность представления страдает и вырождается под влиянием процесса изображения.

Если материал дает возможность художнику итти вперед в изображении, сообразуясь с потребностью своего представления, и ставит условия, соответствующие условиям развития



Гильдгбранд. Мужская фигура (1878—1881)

представлений, то процесс изображения действует сам по себе благодетельно и поощряющим образом на проникнутое единством представление, укрепляет его и всегда естественным образом указывает на элементарные[3] художественные проблемы.

Свободное высекание из камня представляет собою подобный процесс изображения, и поэтому, мне кажется, стоит рассмотреть его ближе.

Пластика возникла, бесспорно, из рисунка, который путем углубления привел к рельефу. Мы должны понимать ее как оживление плоскости. Круглая пластика вначале тоже описывает единое пространство. Так, древние египтяне высекали из простой каменной глыбы сидящие скорчившись фигуры, причем поверхности камня вполне сохранялись и становились членами тела. При известном удалении мы каменную глыбу можем принять за сидящего человека; подобным образом каменная глыба у египтян превращалась в действительную фигуру. Камень при этом теряет свою предметность в представлении, но продолжает незаметно существовать в качестве общей формы фигуры. Глаз ощущает это пространственное единство, подобно тому как в рисунке он ощущает единство картинной или зрительной плоскости. Воображение из простой глыбы камня создает фигуру, а фигура опять приводит зрителя к простейшему зрительному восприятию. Для таких пластических образов камень высекался сперва в простой общей форме, а затем эта общая форма модифицировалась в зависимости от имеющегося в виду изображения.

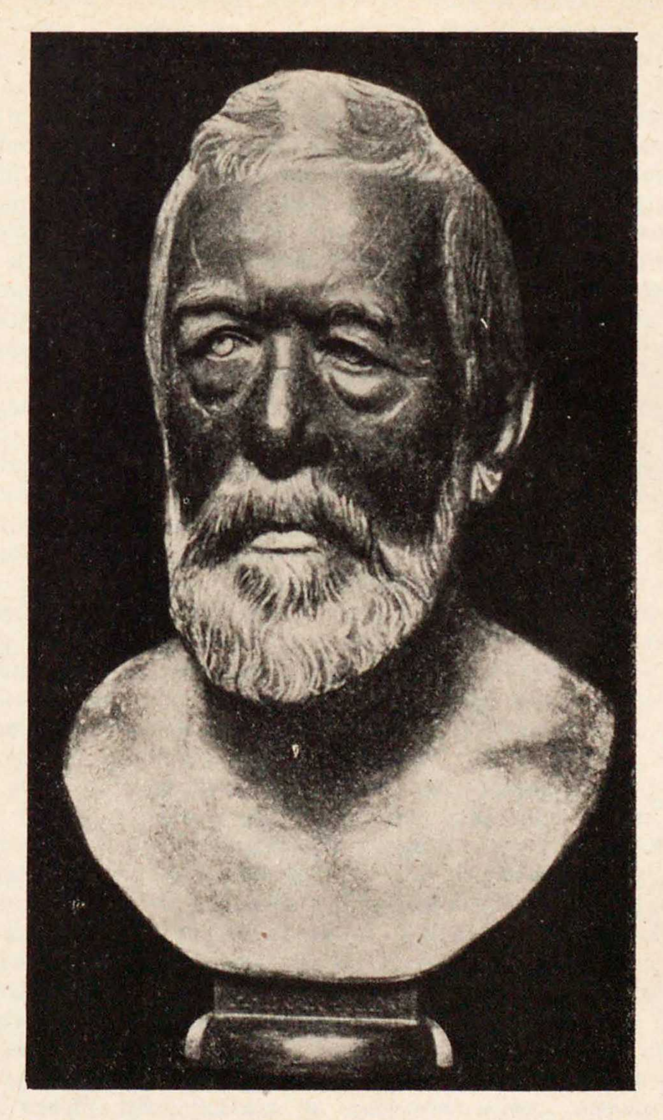
Благодаря тому, что архитектура создавала части здания в виде таких простых геометрических тел и оживляла их затем пластикой, возникли путем изображенного выше процесса многие пластические произведения, долженствовавшие в скульптуре сохранить простую общую форму и высекавшиеся поэтому сначала тоже из камня. Такая скульптура имеет значение не только как архитектурная[4] часть: она обладает известным значением и с чисто пластической точки зрения. В ней пластическое представление остается заключенным в простое, понятное пространственное целое, обеспечивающее глазу единство впечатления и покой. Таким образом, архитектура оказала очень здоровое влияние на пластическое представление.

Легко, однако, понять, что современем скульптура освободилась от этой прямой архитектурной[4] цели, но этим была уничтожена и принудительность замкнутой, правильной

общей формы. Теперь не оказалось такой общей замкнутой формы, которая бы предварительно высекалась и сама по себе обладала бы собственным объективным значением [5]. Хотя высеченную из камня свободно движущуюся фигуру тоже надо мыслить заключенной в некотором общем пространстве, однако невозможно наперед установить, где и как должна она стоять, так как невозможно заранее определить взаимоотношение различных, расположенных в трех измерениях видов ее с различных сторон. Поэтому-то здесь невозможно и предварительное высекание общей формы.

Можно итти только одним путем, а именно отправляясь от одного вида, т. е. от вида фигуры с одной стороны, и заставляя остальные появляться в качестве его необходимых следствий. Это принуждает скульптора положить в основание своего кубического или двигательного представления одно зрительное или картинное представление [6] и, лишь исходя из него, двигаться дальше.

Таким образом, необходимо сперва нарисовать эту картину на главной поверхности камня. Я, конечно, буду выбирать возможно более плоскую поверхность, чтобы она казалась мне идеальной плоскостью, а не чем-то уже оформленным. Перенося в воображении картину на плоскость камня, я могу наполнить эту плоскость представлениями какой угодно формы. При этом я соображаюсь с объемом камня в глубину постольку, поскольку я должен рассчитать, поместится ли в нем моя фигура. Теперь я нахожусь в таком положении, как если бы я начинал высекать барельеф [7], и так как я необходимо чувствую потребность теперь же фиксировать образ, не откладывая отчетливого выяснения его до позднейших стадий работы, то в моей фантазии возникает фигура, дающая возможность отчетливо распознать свои главные массы уже в этой плоскости. Ведь распознавание на этой стадии дает мне прочное основание для всего хода работы и для других точек созерцания. Таким образом я достигну представления некоторой фигуры, которая могла бы существовать в качестве рельефа, т. е. такой, которая в рельефе могла бы быть вполне охарактеризована. А тогда я должен буду представить себе, что должно находиться в первом слое и что в последующем. Чтобы с самого начала быть в состоянии эти возвышения первого слоя привести в ясное графическое или двухмерное отношение, я представляю себе фигуру таким образом, что многие из важ-



Гильдебранд. Портрет Беклина

нейших точек одинаково попадут в первый слой, например, голова, рука, колено и т. п., смотря по положению. Врезая в камень этот образ, удаляя лежащую вне контуров часть плоскости камня и выделяя выступы формы, я начинаю сообразъяться с реальной глубиной формы, свойственной круглой фигуре. Это возможно только благодаря поддержке, оказываемой моему зрительному чувству созерцанием сбоку уже освобожденных форм,—созерцанием, позволяющим мне проверять глубину плоскостным протяжением. Но так как это возможно сперва в весьма недостаточной мере, то моя работа будет лишь постепенно принимать характер рельефа и лишь постепенно подвигаться вперед, сообразуясь все более с присущей глазу потребностью движения в глубину или с потребностью в свете и тени. Таким образом, трудно проверяемая телесная глубина, присущая формам, возникает лишь с большой постепенностью. Поэтому можно сказать, что глубина всякой телесной формы имеет тенденцию быть вначале только глубиной рельефа. Лишь постепенно, сообразуясь с потребностью глаза, выявляет художник формы изображаемого; фантазия же, участвующая в этом выявлении, есть всегда фантазия, созерцающая как бы с отдаленной точки зрения. Таким образом, само собой окажется, что изображение будет на каждой стадии проникнуто единством и притом именно в том смысле, что оно имеет плоскостную общность и обладает зрительным единством для одной точки созерцания, в то время как оно еще вовсе не достигло свойственного телесной форме реального единства для различных точек созерцания.

На этих первых стадиях работы, естественно, будет зависеть от опыта и мастерства художника, двигается ли он вперед многими или лишь несколькими этапами для того, чтобы достигнуть глубины телесной формы[8]. В первом случае художник будет с большой постепенностью подвигаться вперед в слоях мрамора, как они следуют друг за другом, и, таким образом, будет освобождать плоскостные представления, постоянно снова возникающие друг за другом; во втором случае он будет рассчитывать на реальные отношения глубины с самого начала, т. е. сразу возьмет большой масштаб движения в глубину.

Но не следует упускать из виду, что для процесса работы крайне важно представлять и высекать всегда одновременно то, что одновременно является глазу в одной плоскости. Только тогда, когда выработан первый слой изображения[9], я могу

переходить к следующим, потому что на природе технических условий основывается необходимость освобождать образ от камня постепенно и равномерно, не идя сразу в глубину; в противном же случае получаются одни дыры, мешающие работе[10] и не ведущие к отчетливости изображения.

Процесс постепенной обработки мрамора метко описывает Микель-Анджело, говоря, что нужно представлять себе изображение как бы лежащим в воде, которую постепенно спускают, так что фигура мало-помалу выступает на поверхность, пока, наконец, не высвободится совсем.

В результате возникает для глаза связанная указанным способом представления форма, и сущность ее заключается в том, что отдельные частичные формы ее мыслятся как бы частями одних и тех же плоскостных слоев. Благодаря этому частичные формы сохраняют лишь для глаза существующую сопринадлежность или единство, которое им не принадлежит по органическим основаниям.

Эта немая сопринадлежность[11] имеет огромное значение для естественного процесса восприятия у зрителя, так как она дает нам образ, так сказать, этапами с известной раздельностью, т. е. в простых больших плоскостных массах. Эта немая сопринадлежность, как мы уже знаем, есть художественное представление формы или пространства, потому что оно дает изображению форму, целесообразную для глаза и расчлененную для представления.

Принуждение, создаваемое техническими условиями, выступит еще отчетливее, если процесс обработки мрамора сравнить с процессом лепки из глины.

Тут я сперва воздвигаю каркас и затем постепенно одеваю его глиной до тех пор, пока он не начнет все более и более соответствовать имеющемуся в виду образу. Стало быть, я исхожу только из предмета и развиваю его постепенно вширь себе навстречу. Так как передо мной вначале не стоит никакого пространственного тела, и я создаю его мало-помалу и притом в соответствии с долженствующим возникнуть изображением, то я исхожу не от общего, а от свойственного данному предмету пространственного представления. Далее, накладывая глину вокруг каркаса, я двигаюсь в представлении все время вокруг предмета; это значит, что сам процесс работы не дает мне и не требует от меня определенной точки созерцания

по отношению к предмету. Наоборот, он устраняет эту необходимость.

Акт представления в этом процессе сосновывается и сообразуется всегда с реальным образом предмета, с данной естественной формой, которую он изображает для созерцания со всех сторон, не приводя ее, однако, к пространственному представлению или расчлененности, несвойственной данному предмету в природе.

Если мы примем во внимание то обстоятельство, что наша фантазия развивается вместе с изобразительным актом, то станет совершенно ясно, сколь различны влияния, оказываемые на фантазию свободным высечением из камня и лепкой из глины. Я говорю здесь, конечно, лишь о том принуждении, которое фактически создается процессом работы, а не о невозможности замыкающегося пространства[12]. При лепке это представление необходимо является иллюзией, тогда как при работе над камнем сам камень дает нам действительно реальное пространственное представление.

Так как при обработке камня расположение на плоскости больших масс должно предшествовать проработке деталей, то естественная потребность принуждает меня представить изображение так, чтобы его можно было распознать уже в этих массах; иначе говоря, я стараюсь достигнуть изображения, которое уже в больших массах было бы определенным и выразительным. Следовательно, работа требует изображения в главных чертах. При этом весьма важно, чтобы оставшаяся часть изображения все еще покоилась в массе камня, в некотором, так сказать, положительном пространстве, как бы в общей массе или в общем мраке, для того чтобы фантазия сохраняла чувство возможности существования дальнейших форм. Представление тогда находится в естественном состоянии, как это бывает в природе, когда, например, одна часть предмета освещена, другая же остается неразличимой в темноте.

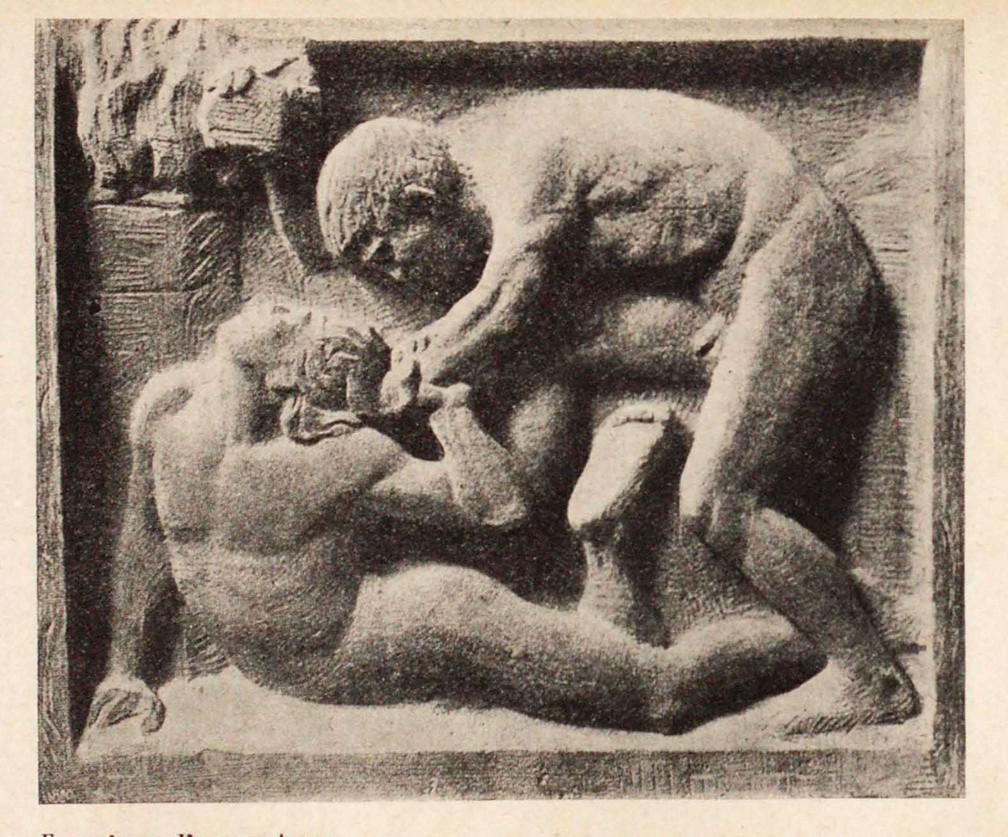
При лепке из глины дело обстоит совершенно иначе; здесь то, что еще не вылеплено, отсутствует в положительном пространстве глины,—кроме вылепленного, не существует никакого общего, занимаемого глиной пространства. Кроме того, уже вылепленное вступает в контраст с воздухом и с действительным реальным пространством, так что неоконченное глиняное изображение получает еще большие реальности, т. е. кажется готовым изображением. Таким образом, незаконченное представ-

ляется фантазии как законченное. В камне же незаконченное изображение противополагается только камню, т. е. неоформленной массе, из которой как бы вырастают еще неготовые части изображения; вот почему продолжение их роста кажется нам их естественным будущим. Формы изображения постепенно возникают из пространства и производят впечатление всегда чего-то лишь относительно законченного в сравнении с задним фоном камня. Чтобы поддерживать фантазию во время работы в таком состоянии, нужно этот фон из камня сохранять как можно дольше.

Чем большим мастерством в работе над камнем обладает художник, тем решительнее, т. е. окончательнее будет то, что выступает из камня в качестве формы на поверхность. Естественное стремление заставляет возможно скорее выявить из общего неясного пространства положительную форму, так как она ставит в свою очередь более ясные условия для дальнейших форм, и изображение благодаря этому вскоре выступает с полной ясностью.

В этом заключается принуждение к полному выяснению положительного представления предмета [13].

Общая форма предмета, которую я сначала придаю камню, как сказано выше, должна быть представляема содержащей частичные формы. Последние выступают вначале на поверхность лишь настолько, насколько они имеют значение для общей формы. Мы указали ранее, что при данном положении существуют частичные формы, которые общую форму только обогащают, в то время как другие сами являются выразительными частями общей формы. Это значит, другими словами, что первые на расстоянии сливаются, последние же остаются, составляя с ними контраст. При высекании общей формы роли частичных форм должны быть уже совершенно выяснены в представлении, и именно с точки зрения их действия на расстоянии. В этом смысле представление изображения будет, стало быть, всегда основано на зрительном представлении, которое я могу получить от изображения со своей точки созерцания. К этому роду представления принуждает меня ход работы, так как я должен начинать с простого и не могу делать всего одновременно. Чем более развитой оказывается эта способность, тем более точным будет представление предмета, могущее обратиться в простое или связное зрительное представление; если же способность к этому очень повышена, то изображение с са-



Гильдебранд. Каин и Авель

мого начала будет возникать со все более простыми, но тем не менее все более точными формами, или же образ представления будет состоять уже только[14] из простых, но точных зрительных представлений.

В то время как фигура, взятая как впечатление образа, подвигается в глубину, получаются в качестве необходимых следствий и боковые виды ее и, наконец, вид ее сзади.

Из описанного так называемого процесса работы в камне видно, что скульптор должен исходить из представления некоторого образа[15], превращая представление его формы в действительное двигательное представление.

При лепке, наоборот, прежде всего изображаются двигательные представления, и только тогда обнаруживается, как они действуют в качестве зрительного впечатления. Последнее играет здесь только роль критика: его влияние не проявляется уже в представлении. Но раз изображение существует, оно, как некоторая реальность, есть враг представления. Если я должен изменить эту реальность для того, чтобы преобразовать ее в ясное зрительное представление, то это оказывается труднее, чем изображать представление, уже созревшее.

Лепка из глины имеет значение для изучения натуры: она помогает получить представления движений и детальное знание формы, но не способствует художественному объединению целого, как образа представления. Этому объединению благоприятствует такой изобразительный процесс, который направляется обратным путем и, исходя из зрительного представления, ведет к представлению движения, т. е. процесс, исходящий из представления, которое должно быть вызвано изображением в зрителе. Чем более обработано и закончено зрительное представление, тем легче и проще изобразительная работа.

Здоровое художественное развитие ведет к такой ясности представления, что процесс изображения и его материальные препятствия все более и более сокращаются. Представление старается свести образ к простейшим факторам, которые только и должно передать изображение. Поэтому ясный, простой изобразительный метод есть свидетельство долгого, предшествовавшего практического опыта. Такой метод, раз он возник, принуждает всякого новичка преобразовывать и выяснять свое представление в этом смысле и сводить его к простым изобразительным средствам. При обучении делу изображения внутрен-

нее представление его необходимости становится представлением, свойственным художнику, оно необходимо должно подвергнуться метаморфозе [16]. В этом заключается огромное значение прямого высекания из камня.

Наоборот, с точки зрения обучения технике ваяния, работа над камнем и переработка, вызываемая ею, и так называемая окончательная отделка камня не имеют решительно ничего общего с указанной внутренней ценностью свободного высекания.

Мы видели, что этот метод высекания из камня освобождает фигуру от занимаемого камнем пространства таким образом, что оно, хотя исчезает телесно, сохраняется тем не менее, как единство, для нашего восприятия благодаря соединению в наружной поверхности выступов, способствующих представлению этой поверхности. Этот метод сросся, следовательно, самым тесным образом с художественной метаморфозой представления предмета. Общим законом или непременным условием художественного представления является пространственное единство. Изменяется лишь предметное представление. Богатство представления, которое природа дает художнику, бесконечно, а выбор предмета представления зависит от способности этого предмета выступать в роли пространственного единства. Поэтому художественное произведение всегда представляет комбинацию этих двух элементов, а художественная индивидуальность характеризуется способом их сочетания.

Художником, который наряду с греками наиболее неуклонно и последовательно развил свой способ художественного представления в прямой связи со своим процессом изображения, является Микель-Анджело. Представление и изображение есть для него, так сказать, одно и то же.

Для него характерно полное использование пространства камня, замкнутость совокупности изображения. Его представление предмета с максимальной компактностью заполняет пространственное единство. Он концентрирует возможно более жизни и по возможности избегает неоживленного пространства. Чем меньше камня должно быть отбито прочь, тем плотнее, содержательнее, так сказать, обильнее пищей для фантазии будет изобразительный процесс. Широкие жесты или далеко отстоящие конечности изгоняются у Микель-Анджело, как излишние, и в его сплачивающей фантазии возникают такие телесные движения, которые, не теряя силы и энергии, занимают мини-

мальное место и, по возможности примыкая к туловищу, компактно заполняют пространство камня; всюду лишь повороты и сгибы в суставах.

Таким образом, его сильная, резко выраженная склонность к определенному пространственному единству отдаляет его от всех обычных жестов, так как они не могут служить кратчайшим выражением его потребности, и в результате он приходит к такому представлению предмета, которое объясняется и обусловливается исключительно его художественными запросами.

Со страстной последовательностью подчиняет он этой потребности свою фантазию и создает новый телесный мир. Он находит в природе массу движений, на которые раньше совсем или почти не обращалось внимания. Бесконечное чувство жизни растет в этом направлении, и, таким образом, его позы обнаруживают максимальное богатство в минимальном пространстве. Все это мы должны понимать как постоянное обогащение мира представлений в связи с постоянным упрощением способа изображения и объединения пространства.

Так как в его фигурах эта художественная точка зрения имеет такое исключительное значение, то со всякой другой точки зрения мир его движений оказывается необъяснимым, а эта изолированность и обособленность его последовательного способа представления удаляет его фигуры от всякой связи с чем-либо человеческим и ставит их на недосягаемую высоту в то время, как благодаря невероятной непосредственности процесса их возникновения они становятся зрителю бесконечно близки.

В его фигурах художественная связь явления так сильно действует на зрителя, что для этого последнего не возникает уже вопроса о мотивировке движений каким-нибудь внутренним процессом или о выражении в них некоторого, подлежащего изображению действия. Благодаря этому исчезло одно ощущение естественного жеста, и последователи Микель-Анджело применили эти новые возможности движений снова в драматическом смысле и уклонились в сторону аффектированных и преувеличенных жестов выражения [17].

Микель-Анджело и его предшественники могли с известной односторонностью зайти столь далеко в проведении вышеуказанного принципа благодаря тому, что их пластика была рассчитана не на plein air, а на закрытые помещения. Их фигуры были задуманы не как контраст с открытым небом, не для со-

зерцания на большом расстоянии, и отчетливость их изображений не была поэтому связана с отчетливостью силуэта.

У греков последнее условие имело большое значение, принуждая их к более свободному и менее сжатому размещению членов тела.

Хотя их фигуры задуманы всегда также в некотором ясном пространственном единстве и удерживают всегда это единство, тем не менее оно все-таки никогда не производит впечатления чего-то телесно существующего и действует на зрителя, лишь как ощущение единства в акте восприятия. В этом пространственном единстве представление их объекта непринужденно изживает себя, сохраненная же естественность объективного представления получает благодаря ему преображенное единство, и ни один из этих двух элементов не подавляет другого.

Если же мы снова обратимся к таким произведениям, как Мадонна Микель-Анджело в капелле Медичи, то увидим, что и там самым непринужденным образом все кубическое содержание материальной формы настолько полно разрешилось в чистое явление образа, что все различия, привносимые временем, обстоятельствами и индивидуальностью, теряют значение перед всеобщими, вечными законами, которые определяют и будут определять создание художественной формы.

АНТУАН БУРДЕЛЛЬ

1861—1929



АНТУАН БУРДЕЛЛЬ

Бурделль—виднейший скульптор-монументалист начала XX в. Эмиль Антуан Бурделль род. в 1861 г. на юге Франции, в Монтобане—родине Энгра, в семье рабочего мебельщика. Первую закалку талант Бурделля получает в мастерской отца, где он еще мальчиком режет по дереву. Ребенок растет на свободе, в близком общении с природой. На его ранний талант обращает внимание местный писатель Пувийон, добивающийся от монтобанского муниципалитета стипендии молодому Бурделлю для прохождения учения в Школе изящных искусств в Тулузе. После девяти трудных, полных лишений лет в тулузской Школе изящных искусств Бурделль на конкурсе добивается получения стипендии для отправки в Школу изящных искусств в Париже (1884). Здесь он поступает в мастерскую Фальгьера, но вскоре, разочарованный, покидает ее.

Ранние работы Бурделля—„Ганнибал“, „Изгнание Адама“ (1885) показывают художника в борьбе с властью академических традиций. Бурделль порывает с официальным миром, отказывается от стипендии: начинаются годы тяжелой нужды. В 1889 г. Роден, обратив внимание на выставленные в Салоне бюсты Бурделля, приглашает его работать в свою мастерскую. Здесь Бурделль находит необходимую атмосферу для своего развития, свежесть подхода, искренность поисков; Бурделль остается долгие годы помощником Родена в выполнении наиболее ответственных работ—„Бальзака“, „Граждан Кале“ (см. ниже текст: Бурделль о Родене). Можно говорить о влиянии Родена на развитие Бурделля, но также и об обратном воздействии. Оформление таланта Бурделля, нарастание в его творчестве новых тенденций, противоположных тенденциям роденовского импрессионизма, приводят к постепенно накапливающимся разногласиям, кончающимся уходом Бурделля.

Конец 80-х годов—время впитывания Бурделлем разнообразных воздействий старого и нового искусства; помимо влияния Родена, Бурделля увлекает бурное, страстное искусство Рюда, Пюже, Карпо. Вместе с тем Бурделль, связанный дружбой с Верленом и Белье, переживает увлечение литературным символизмом, что выражается в тематике его работ („Деятельная мысль“, „Смех и роза“, „Лик любви“ и пр.).

Собственная нота Бурделля яснее слышится в памятнике Леону Кладелю (Монтобан, 1894), напряженном, экспрессивном, уже далеком от импрессионистических работ Родена, и особенно в „Памятнике павшим в войну 1870—1871 гг.“ в Монтобане, где динамичность, страстность доведены до

крайнего своего выражения. В „Памятнике павшим“ уже явственны черты монументализма, архаизации, чуждые Родену, которые найдут свое полное развитие в позднейших работах Бурделля. Вместе с тем скульптурная форма не создается, как у Родена, приемами тончайшей нюансированной моделировки, а строится решительно и смело на резких контрастах. Все эти черты находят себе в барельефах постамента еще более решительное выражение, чем в верхней группе сражающихся воинов.

Одновременно с памятником войны в Монтобане, над которым Бурделль работал в течение 9 лет, скульптор создает серию вариантов головы Бетховена (до 12 вариантов), где влияние эстетики Родена еще не вполне изжито.

Начало XX столетия является временем полного освобождения Бурделля от влияния Родена; искусство Бурделля идет теперь по пути все усиливающихся тенденций к монументализму и архаизации. Решающим этапом на этом продвижении является статуя „Стреляющего Геракла“ (Салон национального общества искусств, 1909), работа, обратившая сразу на себя внимание своим бурным порывом, неукротимой энергией движения, своей яркой образностью. Вслед за „Гераклом“ создается „Пенелопа“, быть может, наиболее монументальная работа Бурделля этого периода.

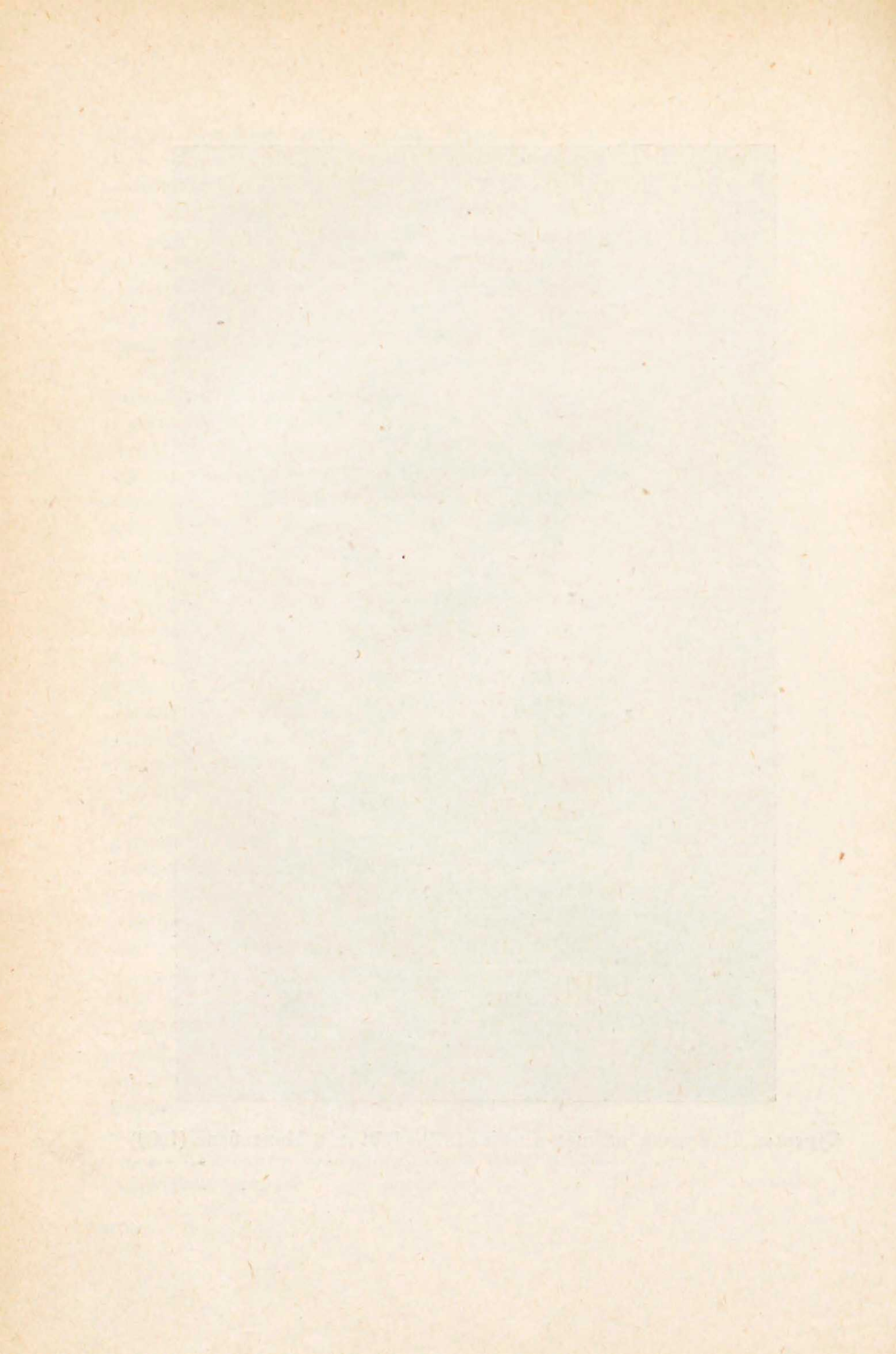
Одновременно создается целая серия более мелких работ на античные темы (голова Аполлона, „Афина Паллада“, „Эллада“, „Маленький Фавн-пастух“ и др.) и ряд „воображаемых“ портретов—Карпо, Энгр и др. Наиболее значительной работой Бурделля до войны является серия фресок и барельефов для театра Елисейских полей. В течение двух лет, сотрудничая с Огюстом

Перре, архитектором театра, Бурделль создает серию 50 фресковых композиций, гигантский мраморный фриз и 5 барельефов на фасаде театра. Впечатление от этого цикла работ Бурделля—двойственное; энергия и страстность его скульптурного языка борются с тенденциями к архаизации и стилизации, которые здесь более ярко, чем где-либо, выражены.

Одновременно начинается работа над рядом крупных замыслов, окончание которых завершается уже в послевоенную эпоху; Бурделль уже до войны работает над памятником генералу Альвеару, над памятником Мицкевичу, над статуей „Раненого кентавра“ и т. д. Из них самым грандиозным является памятник Альвеару, где конная статуя национального „героя“ Аргентины на высоком постаменте окаймлена четырьмя стоящими по углам постамента монументальными аллегорическими фигурами — „Силой“, „Свободой“, „Победой“ и „Правдой“. Бурделль, примыкая к традиции конных памятников итальянского ренессанса, сумел создать выразительную и эффектную композицию центральной фигуры. Еще значительнее в своей сдержанной напряженности четыре статуи у пьедестала. Памятник генералу Альвеару воздвигнут в Буэнос-Айресе (Аргентина). Другой крупный памятник—поэту Мицкевичу—поставлен в Париже незадолго до смерти Бурделля; несмотря на ряд удачно разрешенных моментов—образа самого Мицкевича, в одежде пилигрима с вытянутой вперед рукой, фигуры „Девы воительницы“, яростно замахнувшейся мечом, напоминающей знаменитую „Марсельезу“ Рюда,—памятник в целом не вполне удовлетворяет, особенно благодаря ненайденности пропорций низа постамента.



Бурделль. Памятник павшим в войне 1870—1871 гг. в Монтобане (1900)



Война, ведущаяся Францией, делает более определенным выявление „патриотических“ чувств Бурделля; на этой почве создаются такие монументальные работы, как „Мадонна Эльзаса“, грандиозная, высеченная из камня статуя, возвышающаяся на вершине одной из Вогезских гор,—символ присоединения к Франции отвоеванного у немцев Эльзаса; фигура „Франции“, предназначенная стоять в „Pointe de Grave“, в месте высадки американских легионов, пришедших на помощь Франции во время империалистической войны; задуманный Бурделлем перед смертью монумент фельдмаршаллу Фошу и т. п. Работы эти, как и грандиозный фриз марсельской оперы, страдают стилизацией, особенно сильно сказавшейся в послевоенных работах Бурделля. Их установка на „Grand art“ не приводит к действительно большому искусству, а к рационально построенным, эклектичным, лишенным внутреннего напора произведениям, где скульптор, неспособный найти собственный пластический язык, прибегает к помощи искусства ассирийцев (фриз марсельской оперы), средневековья („Мадонна Эльзаса“) и античности („Франция“).

Эта неспособность Бурделля дать подлинное монументальное решение крупнейшим скульптурным заданиям, есть не столько его личная неспособность, сколько неспособность нисходящего, теряющего жизненную энергию класса дать искусство подлинно монументальное, полное пафоса и энергии, найти новые, действительно своеобразные концепции и методы искусства. Эта неспособность заставляет Бурделля обращаться к „сокровищнице“ традиции, широко черпать из нее, впадая в стилизацию и эклектизм. Одно из внутренних противо-

речий, из которого Бурделль не может выбраться, заключается, между прочим, в том, что художник, отлично сознающий все бесплодие подражания и предостерегающий от него учеников, сам обречен всемерно прибегать к нему, не находя путей к подлинно современному искусству. Вместе с тем, мы можем наблюдать, как страстность, порыв ранних работ Бурделля сменяются холодным пафосом, позой, игрой в величие в его последних работах.

Таков же и стиль литературных писаний Бурделля. Как южанин, Бурделль говорил легко, свободно, быстро увлекаясь сам собственной речью. Поэтому записи разговоров с ним интересны, содержат много живых, непосредственно высказанных мыслей. Но когда Бурделль сам берется за перо, он, чувствуя на себе всю тяжесть „первого скульптора Франции“, роль которого он играл (вместе с Майолем) после смерти Родена, стремится поведать миру о некиих „тайнах“ искусства, необычных, имеющих глубокий смысл истинах и т. п. Отсюда нетерпимая поза, ставка на глубокий, таинственный смысл, „аффектация“ писаний Бурделля, будь то отдельные высказывания, приводимые нами ниже, или те „стихи в прозе“, которые сопутствуют, как текст его скульптурному oeuvre, изданному „Librairie de France“ (1924—1932). Писания Бурделля обнажают, таким образом, перед нами со всей явственностью скрытые пороки бурделлевского искусства.

Бурделль проделал сложный путь развития; от напряженности, „экспрессионистичности“, взволнованности ранних работ, через увлечение стилизмом и архаикой он пришел к волевым, надуманным, грандиозным по масштабу, но холодным работам

послевоенной эпохи. Смена формальных особенностей этих работ отражает смену установок Бурделля; Бурделль—протестующий против академизма, ищущий своих индивидуальных путей, постепенно превращается на наших глазах в Бурделля эклектика, основывающегося на традиции, но стремящегося говорить „языком эпохи", быть ее представителем, т. е. быть представителем господствующего класса, быть представителем ведущих групп французского империализма. Его искусство—искусство монументальной агитации, стремящееся говорить громким голосом, воздействовать на массы, призвано играть активную роль в борьбе за укрепление господства, за пропаганду „идеалов", политических и религиозных, стоящего у власти класса.

Б. Терновец

Воспоминания юности

Один из моих дядей был каменотесом. Другие, равно как и мой дед, были пастухами коз в Кверси.

Кверси—прекраснейшая страна в мире. Там я проводил свои вакансии, бегая за козами, вырезывая из дерева, а иногда занимаясь выжиганием в печи, вместе с хлебом, фигурок из глины.

Я не умел еще читать, но уже напевал странные песни моим козам, играя на флейте в тени дуба и рассказывая своим друзьям пастухам небывалые истории.

Но больше всего увлекала меня работа моего отца; он мастерил с совершенным искусством почтенную, солидную деревенскую мебель, столь логично приспособленную к своему назна-



Бурделль. Голова Аполлона

чению, приятную для взора и для руки, которая ее беспрестанно полирует. Я думаю, что, именно изготовляя из дерева квашню, стол или скамью, я лучше всего познал равновесие конструкции.

О Родене [1]

Сотрудничая с ним над работами, наиболее трудными для их завершения, я проник в некоторые тайны мастера. И поскольку я мог измерить их кривую, я не признал себя „учеником Родена". Все мои обобщения восстают против законов, управляющих его искусством.

Не было и не будет мастера, способного придать глине, бронзе и мрамору формы осязаемых предметов, более прочувствованные вглубь и более интенсивно выраженные, чем Роден [2].

Отрывок из письма Шарлю Леже [3]

Ах, насколько трудно знать скрытую жизнь людей, даже своих современников. Сколько оттенков и даже резких красок, которые трудно познать, открыть, например, в точной подробности историю эволюции искусства Родена, прежде чем ему удалось завершить своего Бальзака [4]. А между тем еще существуют все действующие лица и все свидетели моей работы в моей мастерской над этой статуей Бальзака, равно как и свидетели моего сотрудничества в группе „Граждан Кале" [5] и статуи аргентинского политического оратора [6].

Если бы я этого и хотел, я не мог бы восстановить с полной истинностью взаимных воздействий между Роденом и мной, в то время как я работал для него в своей мастерской и в мастерской Родена, на улице Университета.

Наставления Бурделля в передаче его ученицы М. Дормуа [7]

...Прежде всего необходимо, чтобы в вашей голове было упорядоченное представление о работе, чтобы был составлен ее план, ибо неорганизованная работа не может дать хороших результатов. Когда план готов, вы начинаете произведение и начинаете его всегда сразу. Работать надо быстро [8], сохраняя представление о целом; необходимо так передать профили, чтобы

они соответствовали друг другу геометрически; профилям ведь нет числа, так как предмет должен быть взят с разных точек зрения. Если вы сделаете только один профиль, вы ничего не добьетесь. Одни профили должны зависеть от других, так как профили и массы должны иметь общий язык. Если верен один план, будут верны и другие. Ведь все люди несчастны, потому что несчастен каждый человек в отдельности, и все зависят друг от друга, подвержены одним законам, одной судьбе...

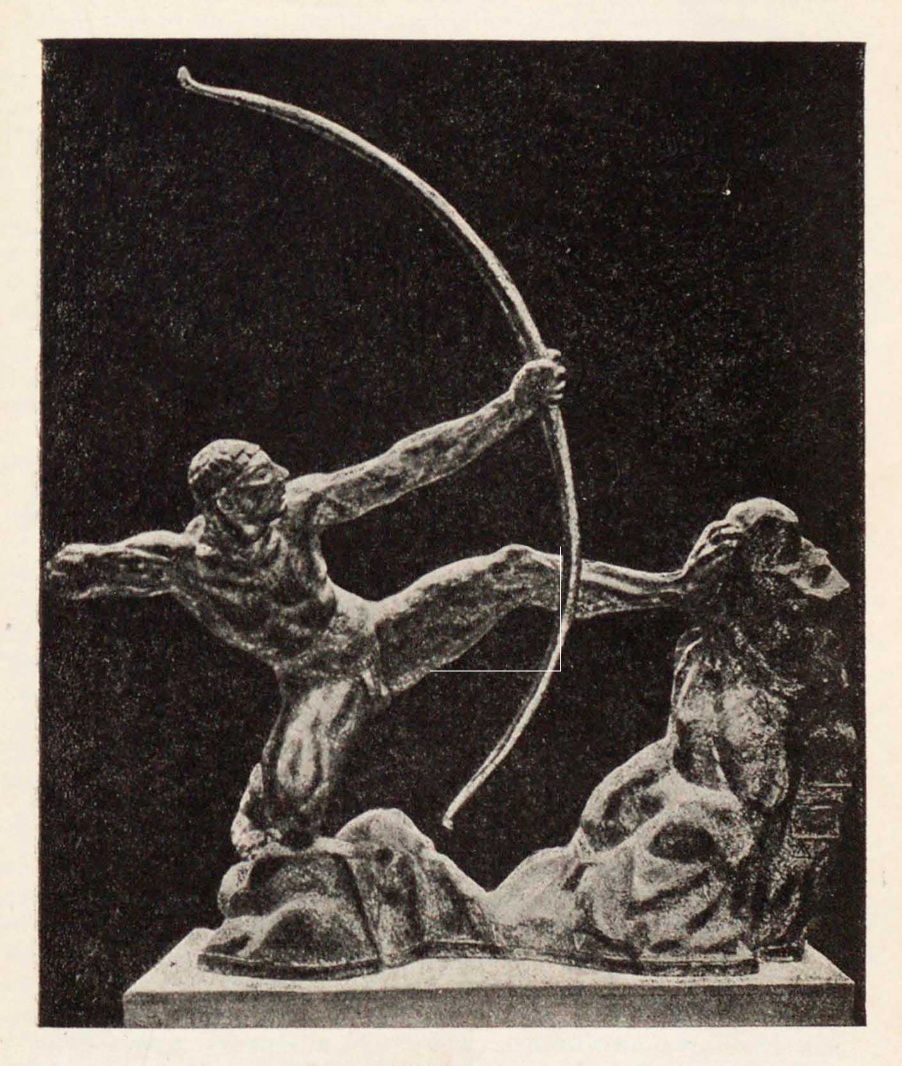
...*Линия проходит в данном* именно месте не случайно, а потому что она должна соединиться с другой линией. Когда вы, лепя фигуру, устанавливаете план, он не может быть хорош сам по себе, но он должен быть хорош по отношению к общему ансамблю всех прочих планов. Я не знаю, хорошо ли сделан живот или глаз того или другого персонажа среди фигур Парфенона, но они все прекрасны, потому что между ними и их окружением—идеальная гармония. Художники часто, работая над портретом и имея мало сеансов, заставляют кого-нибудь позировать для шеи и для плеч. Это—нелепость. Черепная коробка соответствует костяку плеч; они зависят и уравновешиваются взаимно, друг друга дополняя.

Голова представляет собой бесчисленное множество деталей. Каждая из них существует только, как частица общего целого. Вы слышите часто, как говорят о бюсте: „глаз сделан правильно“ или „рот неверен“. Говорящие так заблуждаются, потому что они стоят на точке зрения частностей. Вот почему надо делать все в целом. Вы не сможете вылепить рот и подбородок, если отвлечетесь от глаза и лба. Необходимо, чтобы соразмерность частей в произведении искусства соответствовала гармонии мира. Это—великий закон.

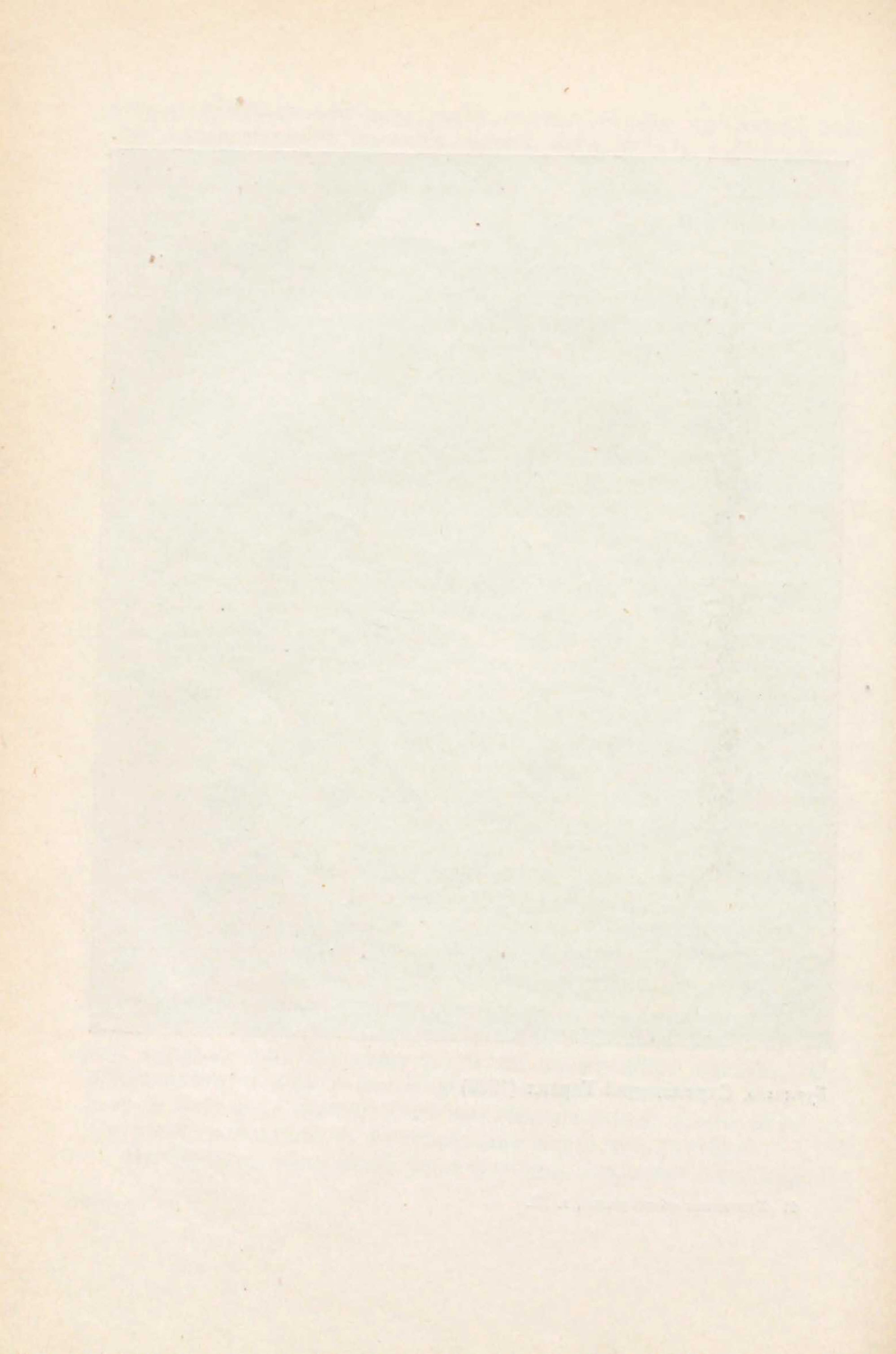
Все части произведения должны быть обоснованы логически, ничто не может быть предоставлено случаю. Скульптура, как и наука, требует точности. Как Пастер [9] начинал сто раз один и тот же опыт, чтобы убедиться в его верности, так и художник должен сто раз возобновить свой этюд, чтобы добиться реализации своего замысла...

Не разбивайте вылепленных вещей, работайте над тем, что уже сделано, рисуйте контуры и не закругляйте пальцем. Не прибавляйте в одном месте куска глины, снятого в другом; разрезайте массу стекой. Рисунок—основа всего; в нем истина, а первое требование от произведения искусства—истина.

Необходимо, оканчивая произведение, сохранить его перво-



Бурделль. Стреляющий Геракл (1909)



зданную свежесть; оценить должным образом произведение можно только спустя несколько лет после его завершения...

Чтобы сделать вещь с натуры, надо сначала увидеть самое натуру в ее истинном аспекте; без этого у вашего произведения не будет ни положительных оснований, ни разумного построения. Натуру необходимо увидеть изнутри: чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов вещи в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении. Если сущность произведения искусства не поддается архитектурному выражению настолько, насколько архитектурен, например, человеческий скелет, то всегда рискуешь получить произведение холодное, сухое, без души. Если основываются на природе, то обладают истиной, ибо природа всегда истинна, как бы ни были бесконечно-разнообразны ее проявления; из ста человек—каждый на свой образец, вы никогда не найдете два совершенно подобных рта или глаза. Ассирийцы, как и египтяне, оставили нам изумительные изображения человеческих голов, но у египтян они все характерны, а ассирийские исполнены условности.

Византийское и романское искусства, напротив, знаменуют собой прогресс, так как они основаны на жизни. В соборах господствует бесконечное разнообразие: скульпторы, повидимому, приглашали в качестве моделей своих курносых подруг; они достигли таким путем бесконечного разнообразия человеческих типов. Средневековье богаче, разнообразнее и оригинальнее античного искусства, которое имело свои неумолимые каноны. По моему мнению, совершенство древних греков прямо противоположно истинно прекрасному. У греков над всеми возвышается Аристофан, как раз потому что он создавал портреты. Становишься сильным лишь при помощи портрета, скульптурного, живописного или литературного. В истинный портрет (достойный этого имени) художник вкладывает свою личность и, кроме того, вечность. Он должен уметь выявить всеобщность и извечность жеста, которые он собирается выразить...

Никогда художник не должен терять из виду свою модель. Конечно, он переводит ее на свой язык, но перевод этот не должен совсем удалиться от истины, необходимо сохранить все характерные черты модели.

Чтобы писать о самом себе, чтобы выразить себя, надо ясно читать в книге природы, надо исчислить объемы, распознать тяжести и меры.

Прежде чем перейти к поверхности, следует заняться глубинной, находя постепенные переходы от одного плана к другому. Нет ни единого стиля, ни разнообразия стилей—есть только искания правдивого. Чем интимнее подлинный художник, тем он свободнее.

Надо отдавать себе отчет в интимных качествах модели. Каждое человеческое существо обладает волнующей красотой, оно может быть уподоблено собору; достаточно едва коснуться его, чтобы извлечь из него великое произведение искусства. В процессе работы открываются и выступают интимные стороны модели. Выявить конструкцию вещи—значит утвердить ее остов, ее скелет, прежде чем искать ее внешние формы.

За конструкцией следует композиция, которая представляет собой совершенное равновесие всех частей. Статуя должна быть скомпанована, т. е. уравновешена. Если рука модели не находится в правильном соотношении с остальными членами тела, художник должен восстановить это соотношение. По моему мнению, именно композиция и возносит произведение искусства над природой. Природе ведь никогда не бывает присуща композиция. Лес может быть очень красив, но это—случайный эффект, возникший благодаря ветру или птицам, притащившим семена. Статуя же, как и всякое другое произведение искусства, достойное этого имени, представляет собой вещь скомпанованную, утвержденную разумом, а ведь нет ничего выше разума.

Одновременно с композицией произведение искусства должно быть дисциплинировано, т. е. деталь должна соответствовать целому, а целое—детали; каждая деталь должна способствовать общему ансамблю. Одна линия вызывает другую, один размер обусловливает другой, длина маленького пальца определяет размер черепа. Подобно тому, как в химическом соединении все его необходимые разнообразные элементы должны быть тщательно дозированы и поставлены в определенные условия, так и в произведении искусства в отделке каждой детали необходимо добиться наивысшей степени совершенства, чтобы был совершенен и общий ансамбль.

Голова на фронтоне в Олимпии сделана ради скульптурного и архитектурного ансамбля. Она увеличивает красоту целого, а целое повышает ее собственную красоту. Можно создать живую и декоративную деталь, и все же она не будет правдивой. Ни „Виктор Гюго“ [10], ни „Врата ада“ [11] Родена не отличаются архитектурностью. Каждая группа представляет собой шедевр,



Бурделль. Комедия (1913)

Мраморный барельеф на фасаде театра Елисейских полей в Париже

но общий ансамбль не подходит к вратам. Этого соответствия нет также в негритянском, ассирийском и индусском искусстве. Панно сделано ради самого себя и никогда ради общего ансамбля.

Нет ничего прекраснее страсбургского собора. Апостолы в Кольмаре также принадлежат к лучшим вещам, какие я только видел, но они расположены между колоннами, и их не видно; это потерянное искусство. Вот почему я за романское искусство и против готики. В готике слишком много деталей; это—ошибка вкуса. Деталь может быть изумительна сама по себе, а дух общего ансамбля может и не быть хорош, в то время как в Олимпии каждая голова украшает фронтон храма.

Можно выказать чрезвычайную силу в отдельном этюде, но подлинная мощь проявляется лишь в целом произведении искусства. Голова, созданная ради общего ансамбля, отражает на себе красоту этого ансамбля, ансамбль же увенчивается красотой головы. Храм отражается в голове, а голова в храме.

Если вы желаете достигнуть в вашем произведении совершенства, вы должны его увеличить и развить, чтобы определить его характер. Для этого необходимо начать копировать с натуры, как это сделал Роден в своем „Бронзовом веке“ [12]; его ведь приняли за мулаж с натуры—до такой степени он точен. Когда достигнешь господства над природой, можно от нее освободиться. Но если артист не сумеет найти правильных пропорций модели, как он ее увеличит? Если линия носа неточна, а вы ее увеличите, то этим вы только увеличите ошибку. Если же вы добились точности, вы можете увеличивать до бесконечности, так как вы увеличиваете истину.

В страсбургском соборе нос статуи вчетверо длиннее человеческого носа, но конструкция его такова, что он остается изумительным и, несмотря на все, человеческим. Но если вы увеличиваете, соблюдайте чувство меры и помните, что в искусстве так же легко заблудиться, как и в лесу. Как в одном, так и в другом случае можно ошибиться дорогой. Если вы увеличиваете один нос, вы рискуете нарушить гармонию, потому что нос зависит от глаза, а глаз от лба. Греки, что бы они ни делали, и даже мастера готики умели соблюдать необходимую гармонию, а мы—мы утеряли это умение. Поэтому нам нужно быть благоразумными. Деформация—слишком легкий путь; многие же представляют себе, что, деформируя наудачу, можно приобщиться к гениальности. Это—ошибка, ибо всякая деформация, которая не основывается на знании, есть бесполезная

работа; ни оригинальничание, ни грубость никогда не заменяли силы.

Если художник деформирует и увеличивает, он должен делать это тактично, соблюдая чувство меры. Мера—отличие произведения искусства; отличие, как и величавость, не должно бросаться в глаза: так женщина, хорошо сложенная, перестает быть такой, если начинает этим кичиться...

Подлинное сходство происходит от точного размещения масс и планов. Ведь человеческие волнения не создаются нечленораздельными криками, так и сходство происходит не от какого-нибудь искривления рта или простого перемещения линий. Сходство создается строжайшей правильностью конструкции; на конструкции этой можно развивать потом совершенно свободно любое причудливое оформление и возложить на ту или другую деталь задачу выразить характерные и индивидуальные черты модели.

Животные ассерийцев естественнее животных тех анималистов, которые снимают муляж с натуры; у ассирийцев было знание, была глубина взглядов, которых нельзя изображать произвольно. Они обладали искусством абсолютного рисунка, позволявшим переходить к синтезу. Были ли они более одарены? Возможно. Основа красоты—знание.

В скульптуре знание есть рисунок. Рисунок—основа всего. Когда сто раз нарисовали нос или руку, когда она известна со всех точек зрения, тогда можно приступать к синтезу, а вы слишком торопитесь синтезировать.

Синтез есть выбор существенных деталей и отвлечение от деталей вторичных. Если не сумеешь производить синтеза, т. е. извлечения из модели всего характерного, останешься вечно самим собой, сохранишь свою индивидуальность, которая за отсутствием обновления очень скоро станет бесплодной. Синтез может быть основан только на анализе. Художник приобретает свободу путем синтеза, свобода же дается овладевшему знанием.

В искусстве нет ни правил, ни систем. Всякая система—тормоз, ибо искусство—вечное движение. Если артист не может видеть подлинных характерных черт модели, он ничего не знает. У каждого художника должна быть своя индивидуальность, без нее он обречен на копирование и подражание. Произведение искусства должно быть прекрасно, и оно действительно таково, будь оно греческое, эскимосское или овернъянское, если оно подчинено законам логики и известному распорядку.



Бурделль. Бюст Анатоля Франса (1919)

Красота—она доступна всем, она—повсюду. Вот почему я говорю вам: школа—это улица. Улица изобилует шедеврами. Если красивая молодая женщина проходит по улице, все смотрят на нее, ибо красота лучезарна. Красота отнюдь не обязательно предполагает обнаженное тело; одежды иногда красивее нагого тела; мастера готики многое извлекали из одежды. Позирующая модель—это смерть, а улица—сама жизнь и прежде всего—зеркало, в котором отражается вся картина переживаемой нами эпохи.

Произведение искусства должно быть связано с эпохой, должно врасти в нее корнями, должно ее истолковывать и в то же время производить впечатление вечности. Произведение, задуманное сто лет тому назад, и другое, задуманное в наши дни, должны оба создавать в будущих зрителях представление об эпохе, их породившей, и в то же время должны быть отмечены печатью вечности.

Скульптура заключает в себе все остальные искусства. Скульптор должен быть архитектором, чтобы построить свое произведение, живописцем, чтобы скомбинировать свет, тени, и он должен быть ювелиром, чтобы отчеканить детали. Скульптура должна быть привита архитектуре, как делают прививку дереву. Скульптура есть расцвет архитектуры; она является как бы архитектурой объемов, а архитектура объемов—это геометрия, мера, точность и логика. Скульптура есть коэфициент архитектуры.

Она—центральное искусство, объединяющее все прочие. Она доступна всем: ведь мы понимаем произведения негритянские, египетские, ассирийские или восточные. И она всегда будет понятна при том условии, что всегда будет глубоко человечной и глубоко универсальной. Архитектура всегда должна быть скульптурной, а скульптура архитектурной.

Искусство не удовольствие, и художник должен быть закален и способен на величайшие жертвы. Рюд[13] был так беден, что кончал свой день вместе с солнцем, чтобы экономить на освещении. Когда ему нечего было есть, он довольствовался тем, что выкуривал три или четыре трубки, чтобы поддержать свои силы.

Итак, вам нужно быть воинственными и храбрыми. Если начинающий художник всего-на-всего марионетка, он ничего не достигнет.

Для художника необходимы два качества: талант и упорство.

Без таланта нельзя добиться никакого результата; как редкое растение, его надо обогащать, развивать и укреплять путем постоянного наблюдения жизни. Упорной работой и напряжением воли можно стать хорошим мастером; в этом все.

Когда у ученика есть талант, необходимо его сдерживать. Если научить его чрезмерно мыслить, он рискует потерять восприимчивость, а восприимчивость—первое качество истинного художника. Он должен чувствовать красоту, она должна поражать его, бросаться ему в глаза, как живой цвет, как луч солнца. Необходимо, чтобы восприимчивость эта была дисциплинирована: художник не должен быть увлечен слишком живым чувством цвета, или рукой, глазом или любой деталью, ибо тогда он становится неспособен построить, утвердить самый костяк, остов вещи; произведение его тогда никуда не годится. На пароходах существуют манометры для определения силы давления пара. У человека должен быть свой манометр; он должен знать природу своего напряжения, которое и есть восприимчивость, ибо человек есть восприимчивость природы.

Художник познается в зависимости от того, обладает ли он свойствами, присущими его искусству. Для художника пластических искусств—память на формы и цвета, для музыканта—память на звуки, для романиста—память на факты, жесты и интонации. Художник должен также владеть всеми техническими средствами своего искусства, быть „хорошим мастером". Без этого ничего не получится, так как при всех своих замечательных свойствах он останется бесплоден.

Художник должен уметь рабски копировать модель; это называется ремеслом. Овладев им, художник может синтезировать. Надо десять лет наблюдать деревья, прежде чем их передавать и исполнять по своему собственному замыслу. Очень трудно научиться хорошо соединять лист с веткой.

Художник может освободиться окончательно лишь в том случае, если он обладает большими познаниями в царстве природы. У кого этих знаний нет, тот без стержня. Только знающий может передавать знания.

Для творчества необходим медленный прогресс—вопрос времени. Чтобы быть самим собою, чтобы выразить себя, необходимо развивать свой ум. Ум направляет руку. Пресловутый нажим пальцем, о котором все говорят, не представляя себе, что это такое,—просто мистификация. Не палец создает произведение, а разум. Если разум черпает в жизни, если он освещен



Бурделль. Памятник генералу Альвеару в Буэнос-Айресе

многими жизнями, он набирается сил и развивает свою собственную индивидуальность.

Самые несносные—это те, кто следует главе школы. Все хромают, потому что хромает учитель, и впадают в банальность. Всякое неискреннее произведение банально. Понятие банальности может быть применено как к революционному искусству, так и к искусству шаблонному. Пишущие под Матисса или Пикассо (если я отступаю от правила никогда не говорить о живых, то лишь потому что Матисс и Пикассо—главы школы) не представляют никакого интереса; те, кто синтезирует по определенной системе, осуждены заранее. Познай самого себя, говорили древние, и ты познаешь вселенную и богов.

Путем неустанного наблюдения приобретают высшее мастерство. Гений, по словам Бюффона [14], есть не что иное, как большая способность к терпению, т. е. к наблюдению. Творить—значит видеть и понимать, ибо человек не сможет творить, если он не умеет смотреть. Без наблюдения нет искусства. Если человек талантлив и гениален, значит он яснее видит вещи, и глаз его достанет хоть за пятьдесят километров.

Великие творцы—в то же время великие наблюдатели.

Художник должен себя воспитывать, читать поэтов и понимать музыку своей эпохи; он должен черпать из живых источников жизни, чтобы претворить их в своих произведениях. Скульптор подобен ученому. Ученый может сделать ошибку, но это будет ошибка его эпохи. То, что сегодня является научной истиной, завтра будет ошибкой. В искусстве почти то же самое.

Художник должен одновременно обладать ясностью духа и испытывать волнение. Если он не чувствует волнения, он ничего не создаст. Если же он будет слишком взволнован, ему нехватит ясности и точности. Бредовое состояние—плохая вещь; самоубийцы—больные люди, а мистики—люди взбалмошные и малосерьезные. Чтобы быть художником, надо быть одновременно святым и бешеной собакой.

Подлинный художник все время эволюционирует. Великие мастера эволюционируют беспрерывно; в произведениях Бетховена, Микель-Анджело и многих других легко можно различить вещи раннего периода от вещей эпохи зрелости. В конце жизни гениальный художник находит средства исключительные.

Художник не должен слепо следовать своему инстинкту, он

должен его преодолеть; без этого он будет работать в одном плане. А надо ведь, чтобы значения вещей были разнообразны. Если в природе они похожи, художник должен внести в них элемент разнообразия.

Художник должен уметь различать, что способно на длительное существование и что нет. Бывают произведения, которые сначала нравятся, а после четырех или пяти лет признаются посредственными. Объясняется это тем, что они не основаны на достаточно глубоком знании. В Лувре, да и в любом другом музее есть залы, которые считаются прекрасными. Но в один прекрасный день в порядке реэкспозиции в этом зале помещают вещь какого-нибудь художника, и оказывается, что она привлекает к себе все внимание зрителей. Ее красота затмевает все, что находится вокруг нее. Значит, другие произведения обладали лишь относительной красотой. В Голландии в Гаарлеме, в том зале, где собраны лучшие вещи Франса Гальса, есть картина „Кентавр, уносящий Лапифь“, которая совершенно уничтожает окружающие картины. Ибо это произведение основано на геометрии и в то же время остается интимным. Сквозь знание просвечивает человечность или, лучше сказать, знание исчезает в лучах человечности.

Как изобразительные средства художника, так и критерии его суждений должны быть выше моды. Роден однажды сделал бюст; для того, чтобы бюст был хорошо проработан и отделан, он считал необходимым год труда; решив, что вещь окончена, он поместил ее рядом с двумя греческими бюстами из его собственной коллекции. Его бюст показался ему сухим и холодным. Оставив его меж двух античных бюстов, он начал работу вновь, сделал ее более общей и достиг желаемой степени совершенства; дело в том, что несмотря на все, его первая работа была намечена правильно.

Роден показал блестящий пример неумолимой честности, сравнив свое произведение с вещами, которые он ставил выше всего. Это заставляет меня сказать вам, что, как бы ни был одарен художник, он должен обладать еще упорством. Без упорства ничего нельзя добиться. Было время, когда мы, мои товарищи и я, прибыли из Тулузы в Париж, полные надежд и энтузиазма. Иные были очень одарены, одареннее меня, но они остались позади, потому что не были настойчивы. Если у вас есть талант, но нет настойчивости—у вас нет ничего.

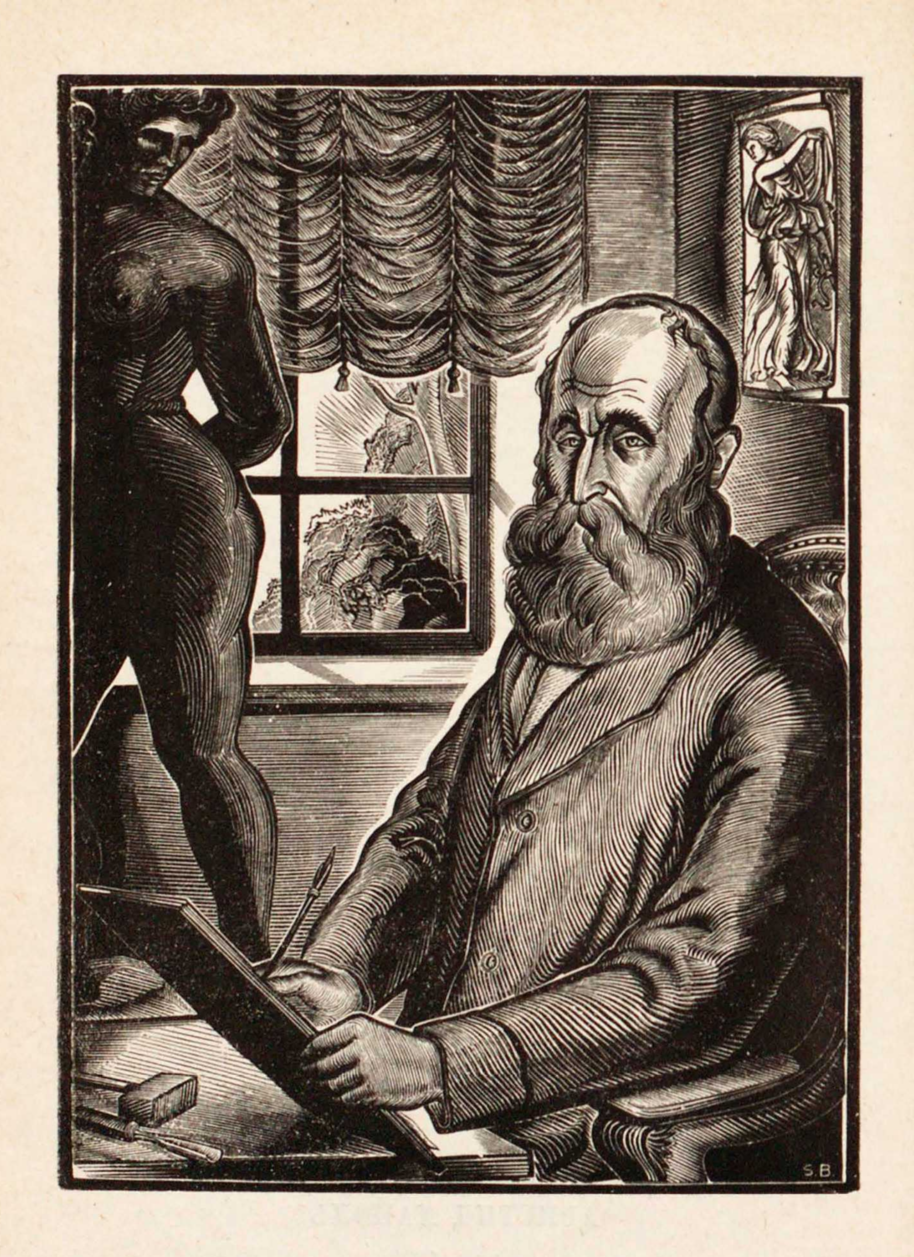
Время от времени ударяйте ваши статуи кулаком по животу. Вещи, с которыми так не поступают, очень надоедают. Некоторым народам недостает удара кулака. В Индии, на Востоке, искусство похоже на масляное море; все закруглено, спокойно, ритмы все время равномерны; это—упорядоченный сон, но все-таки сон; вот в чем опасность буддизма. Если в рае нам уготовано блаженство, оно будет так же скучно, как Школа изящных искусств.

Уравновешенная неуравновешенность—вот чудесная вещь. В барельефах Олимпии находим два противоположные ритма; вот почему я предпочитаю их всему.

Не будьте уж слишком благоразумными и, многое создавая, разбивайте иногда сделанное ранее.

АРИСТИД МАЙОЛЬ

род. 1861


S.B.

АРИСТИД МАЙОЛЬ

Один из виднейших скульпторов современной Франции, Аристид Майоль родился в 1861 г. в семье крестьянина-винодела, у отрогов Пиреней, в местечке Баньюльсюр-мер, на берегу моря. Своей родине, пейзажу, напоминающему Грецию, проникнутому воспоминаниями античности, Майоль остается верен всю жизнь, возвращаясь ежегодно в свой старый дом, в Баньюль. Первым увлечением юноши была живопись.

В 1882 г. он направляется в Париж, поступает в мастерскую академического живописца Кабанеля, где остается до 1886 г. Работая у Кабанеля, Майоль испытывает воздействие идей Гогена. Встреча с Гогеном и его учениками освобождает Майоля от пути академизма. Его увлекает проблема декоративного искусства; по примеру Э. Бернара, делающего картоны к коврам, Майоль начинает работать для коврового производства, изучает технику гобеленного производства, стремится возродить утрачен-

ные высокие приемы ручного мастерства. Рисунки и литографии Майоля этой поры тоже указывают на связь его творчества с Гогеном и „стилем модерн“; за это говорят их подчеркнутая плоскостность и орнаментальность. Скульптурой Майоль стал заниматься между делом, он является в этом искусстве самоучкой. Майоль первоначально режет из дерева, делает небольшие статуэтки из глины и воска. Работы эти, ранние из них в особенности, отражают декоративный стиль Гогена. Позднее Майоль стал отливать свои работы из бронзы, еще позднее, уже в 900-х годах, он переходит к работе по камню. Майоль выставил впервые свои скульптуры в 1896 г. Ему было уже 40 лет, когда он стал окончательно рассматривать себя как скульптора.

Ранние скульптурные работы Майоля указывают еще на известные колебания, прежде чем он приходит к своему обобщенному, основанному на равновесии и гармонии статичному стилю. Так например, мы встречаемся с фигурами в движении (группа „Борющиеся женщины“, 1900 г., или полная силы и порыва фигура „Идущая“); любовь к полным формам, определенно уже выявляющаяся с самого начала, допускает и такие работы, как стройная фигура юноши (велосипедист Коллена). Однако уже в первом эскизе „Мысли“ (1900) сказываются все типичные черты майолевского дарования. Его развитие идет отныне ровным потоком, углубляясь, все яснее определяя свои свойства, не зная скачков; оно такое же однообразно-правильное, как и жизнь Майоля, с установившимся чередованием летних месяцев, проводимых в Марли ле Руа, близ Парижа, и зимы, когда он уезжает в родной Баньюль.

Сперва в маленьких фигурках, напоми-



Майоль Сидящая фигура

нающих отдаленно танагрские статуэтки, затем в больших работах в бронзе и мраморе выражает Майоль свое искусствопонимание. Тематика его крайне узка. Он ограничивает свое искусство изображением женского тела: мужские фигуры единичны, портретные головы встречаются крайне редко (портрет Ренуара, портрет матери, портрет художника Террю). Изображая женскую фигуру, Майоль рано приходит к определенному типу женской красоты, которому остается верен всю жизнь: это—женщина полных, массивных, округлых форм, создающая представление о здоровье, естественности, близости к природе; формы ее величавы; жестам присуща известная неуклюжесть, наивная грация. Майоль избегает передачи резких движений: все его фигуры, полные внутренней жизни, покоятся на земле, стоят неподвижно, грезят или каменеют в замирающем движении. Весь интерес художника, ограничившего так свою тематику, направлен на разрешение композиционной проблемы и достижение своего пластического идеала формы. Трактуя постоянно только женскую фигуру, Майоль выводит из этой темы бесконечное богатство пластических образов. Беря мотивы сидящей, стоящей, согнувшейся, лежащей фигуры, он стремится при решении проблемы всюду сохранить „большую“ форму, „большую“ линию, дающую ясное представление о гармоническом единстве целого. Майоль ищет всегда ритма, гармонии. Он работает вдумчиво, неспешно, упорно борясь за осуществление задуманного образа, работает годами (над памятником Сезанну он работал 10 лет), взвешивает каждую деталь. Отсюда известная „скудость“ его продукции и вместе с тем высота этой продукции, ясность до конца разрешенной задачи.

Майоль не работает непосредственно с натуры; приводимые ниже отрывки излагают точку зрения художника по этому вопросу достаточно ясно. Он обобщает, он сводит в единую общую гармонию отдельные элементы, почерпнутые из наблюдений. Эта общая гармония носит печать определенно понимаемого пластического идеала, стремящегося приблизиться к греческому искусству эпохи его расцвета.

Майоль развивает свое искусство в ясной оппозиции к роденовским принципам. Против них, против их носителя, Родена, он выступает со всей определенностью. Кроме помещаемых ниже высказываний, можно привести еще следующие его слова: „Роден никогда толком не знал, чего хотел; он старался передать впечатление природы, но совсем приблизительное, то, что он видел в данный момент, поэтому-то все и вышло у него таким приблизительным“. Поиски Родена, влекомого разнообразными устремлениями, казались смутными, ошибочными Майолю, руководимому ясным пластическим идеалом: выявлением больших масс и линий, гармонией отношений, равновесием спокойных, купающихся в свете объемов, полнотой формы, незнающей разрывов, теней.

Идеологию какого класса выражает искусство Майоля? Его уход от будней, отказ от какого-либо „содержания“, говорят об идеологии класса, несвязанного непосредственно с производством, с заботами и тревогами материального существования, класса обеспеченных рантье. Отношение к жизни Майоля окрашено своеобразным эпикуреизмом, тонкой чувственностью.

Майоль смотрит не вперед, а назад, к античности; отсюда печать „музейности“ на



Майоль. Торс

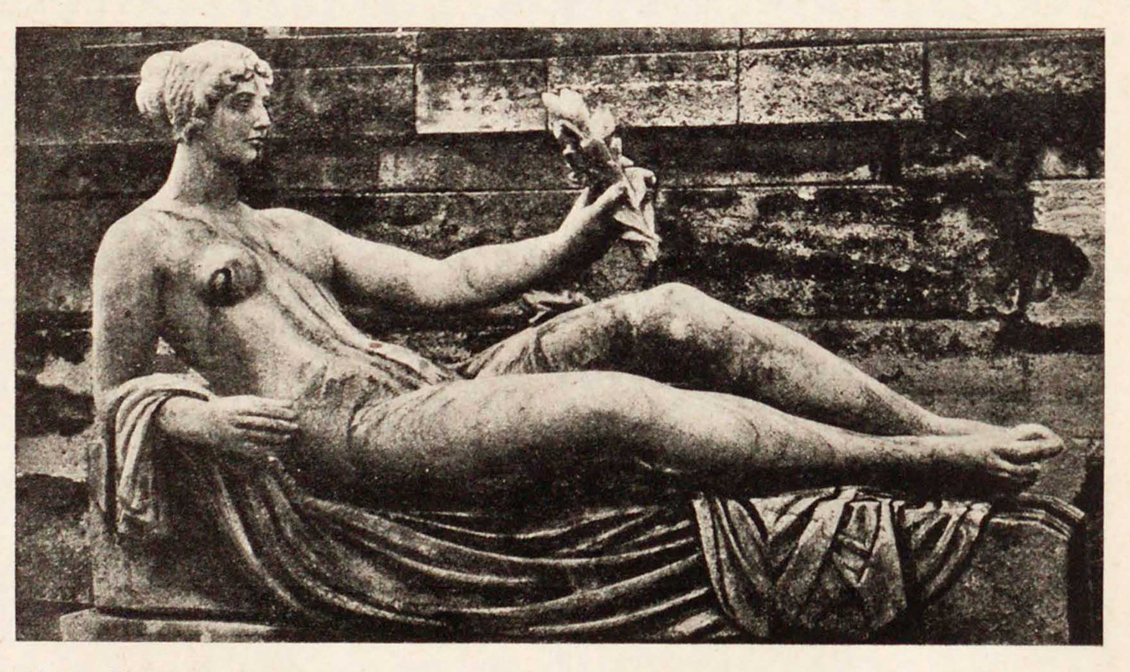
его творчестве. Но его пассеизм—не стилизация Бурделля и не агрессивный пассеизм современного неоклассицизма. Искусство Майоля стремится замкнуться в самом себе, оно не пытается говорить повышенным голосом, не ищет воздействия на массы, как искусство Бурделля. Оно отказывается служить силам прошлого, в первую очередь церкви; в этом существенная разница между Майолем, с одной стороны, и М. Дени и Бурделлем—с другой. Майоль ищет „чистого", нетенденциозного искусства, „чистой" пластичности, стремясь этой „чистой пластичностью" формы выразить свое наслаждение, упоение действительностью. И если искусство Майоля богато разрешением ряда пластических проблем, то оно никогда не становится проблематичным ради проблематики, никогда не проникается рационализмом, не волнуется самодовлеющим анализом. Все это воздвигает грань между Майолем и обуреваемым теоретическими поисками искусством „левой" молодежи (уместно здесь напомнить о приводимом ниже выпаде Майоля против кубистов), все это показывает вместе с тем на некоторую узость социальной базы Майоля, на чуждость установки его искусства наиболее активным слоям буржуазии—буржуазии индустриальной.

Приведенные ниже беседы Майоля отвечают свойствам его стиля—они просты, ясны, существенны. Своей простотой он также отличается от риторического „красноречия" Бурделля и Родена, как простое, гармоничное, ясное искусство Майоля отличается от напряженного, взволнованного, впадающего нередко в стилизацию и напыщенность искусства Бурделля.

Б. Терновец

Начало работы по скульптуре[1]

Однажды пришла мне идея вырезать фигуру из деревянного шара, который мне подарили. Я отметил карандашом кружок для головы, еще два кружка—для плеч, еще два—для груди, и один кружок—для живота; по этой „канве“ я стал работать и добился фигуры женщины, показавшейся мне прекрасной и удовлетворившей меня. Вдохновение было во мне—я стал скульптором. Не думайте, что я встречал большие затруднения в этой непосредственной резьбе из материала; я встретился с гораздо большими трудностями впоследствии, в собирании объемов глиняной статуи.



Майоль. Памятник Сезанну

Не копирование натуры трудно; трудно, научившись копировать натуру, извлечь из нее элементы статуи; нет правила, чтобы добиться этого; это—дело индивидуальности художника и вопрос его чувства [2].

Из бесед с Альфредом Куном [3]

„Мы должны вернуться к земле. Вот, значит, и я живу вместе с землею. Каждый может создавать то, что заложено в его расе. И через тысячу лет будут еще существовать немцы, французы, испанцы, и если они будут делать хорошее искусство, то они сумеют выразить существо своей расы.

Искусство национально и связано со своей эпохой. По-разному работали у древних египтян, в середине века, в XVIII в. и сегодня. Должен ли я говорить вам, что люблю египтян? Они достойны удивления. Но в наши дни я не могу поставить на площади Согласия [4] ни египетской, ни негритянской статуи. Да, я люблю также и скульптуры французского XVIII в. Они отличны от того, чего я добиваюсь. Конечно, тогда не искали большой линии, и все же в них много красоты. Я не ограничиваюсь своим искусством".

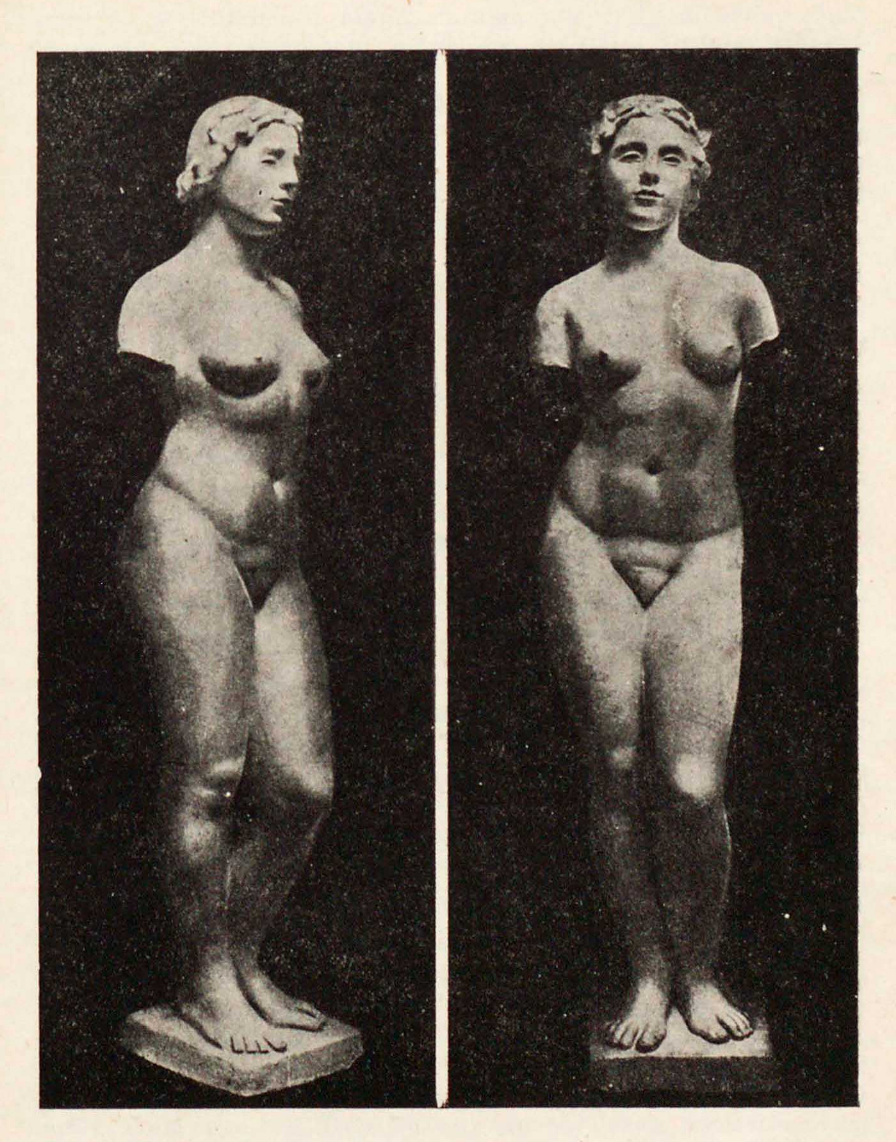
„Посмотрите, вот как я работаю".—Он вынул карманную книжку из пиджака. Это была простая записная книжка, и на каждой страничке для записей художник набросал карандашом женские фигуры: стоящих, идущих, сидящих девушек. Большею частью обнаженных, иногда одетых, но таким образом, что становились совершенно ясными игра мускулов и функция тела. „Все это я делаю на улице,—все по натуре. Вы говорите, что девушки не бегают кругом обнаженными. Но я как раз раздеваю их мысленно. Каждые два месяца заполняется подобная книжка".

„Никогда не работал я свои статуи с натуры. Лишь одну—„Помону" [5]. Тогда у меня была превосходная модель. Недавно для „Памятника Сезанну" я хотел взять модель. Пришла однажды девушка, потом она вышла замуж и исчезла. Очень красивое тело. Впоследствии, с большим трудом, я отыскал одну итальянку для ног. Но в принципе я не работаю с натуры. У меня заранее имеется идея моей статуи. В согласии с ней я делаю эскиз из глины, в последнее время иногда и эскиз из гипса. Потом я перехожу к камню. Да, конечно, я предпочитаю камень бронзе. Бронза слишком темна, на мой вкус;

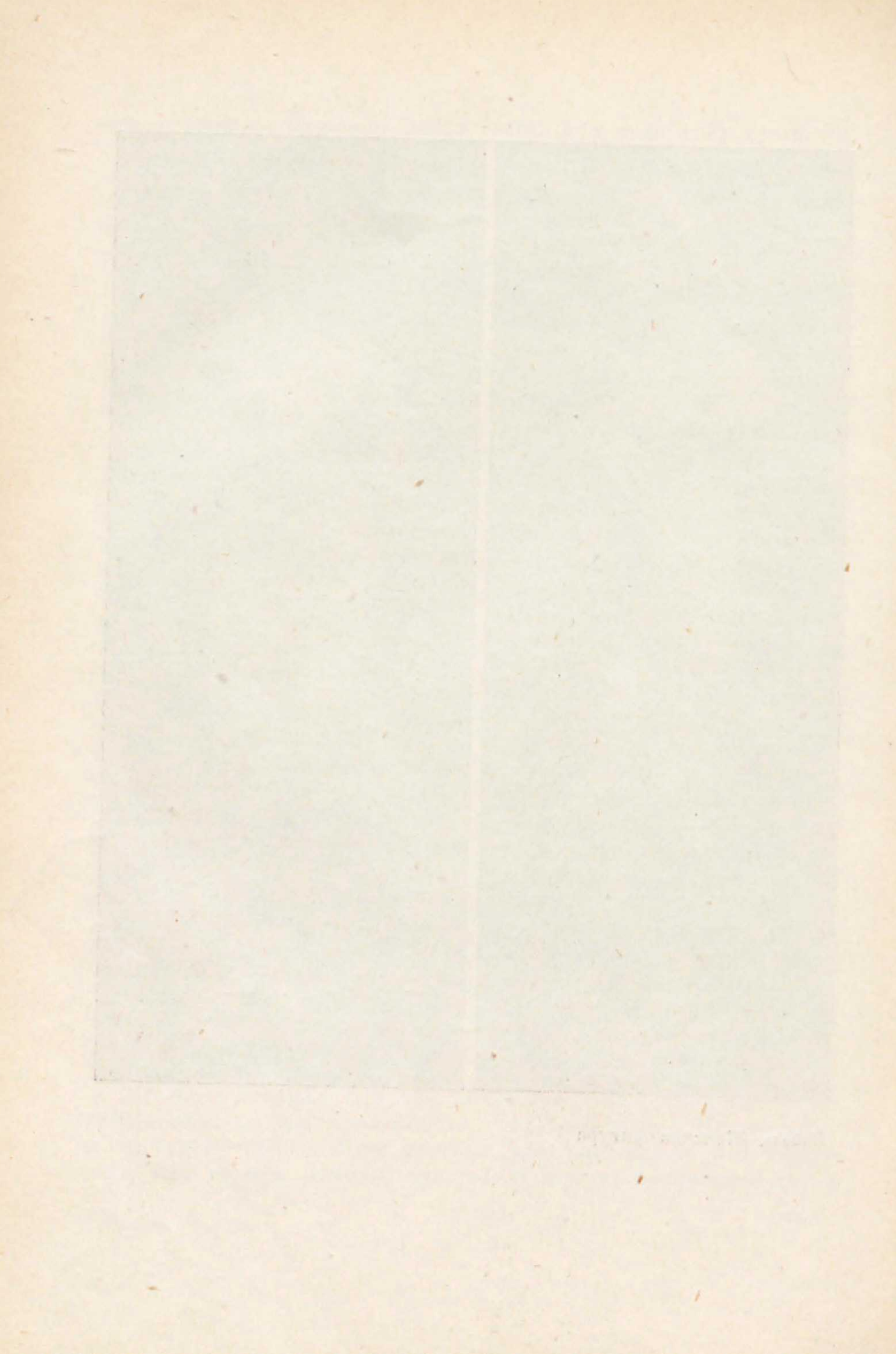
она поглощает слишком много света. А я ведь хочу света. То, чего я ищу, это—объемы в воздухе. Фигура, окруженная атмосферой, светом, воздухом. Совершенно ясно, что при этом я должен добиваться большой формы. Меня не интересует сработать палец точно по натуре. Конечно, я мог бы это сделать, почему бы нет? Роден всегда искал натуру. Он длительно копировал ее. Он высматривал движение модели и говорил: „Вот, остановись на минуту",—и копировал ее. Я не хочу этого. Кто мог бы подражать природе? Роден всегда говорил, ощупывая античный торс: „Это только натура".—Нет, нет, то, что является великим в античной статуе,—это общая концепция. Трудно объяснить это яснее. Это нужно чувствовать.

Вы хотите знать что-нибудь о моем понимании искусства?—Я ищу прекрасного. Моя особая эстетическая теория?—Согласен, если вы этого так хотите. Посмотрите сюда,—Майоль взял карандаш в руки, клочок бумаги и нарисовал яйцо.—Посмотрите—эта сторона идет таким образом, другая сторона—таким же точно образом. Вот цветок. Одна сторона идет так, другая—точно так же. Природа всегда является симметричной в гармонических формах. Каждый горшечник знает это инстинктивно. Он делает одну сторону своих сосудов такой же, как другая. Тот же принцип я переношу и на человеческую фигуру. Одна сторона ноги идет так-то, и вот противоположную я делаю точно таким же образом. И вот еще: в природе все восходящие линии, все вертикали—прямы, горизонтальные линии—круглы. Возьмите ствол дерева. Его вертикаль пряма, как свеча. Но сделайте разрез ствола, вы получите одни лишь круглые формы. Перенесите эти принципы, которые я нашел в природе, на человеческую фигуру и вы будете иметь основы моей эстетики. Конечно, не нужно понимать буквальным образом. Посмотрите на кубистов; часть из них—талантливые молодые люди, но буква убила в них дух. Они читали Платона, и теперь все у них стало „идеей". Поверьте мне, Платон нашел бы отвратительными их квартиры, твердая грудь моих каменных богинь была бы ему милее любой кубистической конструкции.

Кубисты говорят, что они хотят искусства, очищенного от чувственности, благопристойного. Что за безумие! Искусство—сама чувственность. При помощи чего же можно его создавать, как не при помощи чувств? И потом, посмотрите вы в



Майоль. Женская фигура



окно на эту природу. Море, солнце, вино! Здесь невозможно создавать бесчувственного искусства. Природа—добра, здорова и сильна. Нужно жить с ней и прислушиваться к ее языку. Тогда создашь хорошее искусство. Да, гармония в природе. Я всегда стремлюсь выразить ее в искусстве. Когда я буду стариком, я напишу учение о гармонии для изобразительных искусств. Ведь в музыке есть такое учение. Почему же нет его у нас?

В общей композиции я ищу большой гармонии форм (гармонии большой формы), чтобы она ясным образом развертывалась силуэтом в воздухе, без дыр, без разрывов; в деталях я ищу правильных отношений, гармонии с целым. Я их по-одиночке прибавляю одну к другой, всегда сравнивая единичное с целым. Не копируя природы, я работаю, как она.

В своей книге [6] вы писали об осязаемости моих фигур. Это правильно. Когда форма внутренне полна, она хорошо наполняет руку, входит в нее. Пластика должна быть полна. Нет для меня ничего ужаснее тощих фигур. Нужно работать уверенно и спокойно".

„Работали ли вы когда-нибудь для церкви?"—спросил я однажды Майоля, работавшего над своей большой богиней из камня.

— „Нет, и если бы мне заказали мадонну, я отказался бы. Церковь более не живет, у нее нет больше дела в жизни. Когда-то художники работали для церкви. Теперь больше не работают. Нужно создавать вещи, имеющие отношение к жизни. Конечно, было бы лучше всего работать одни лишь скульптуры из камня для определенных мест. Скульптура ведь как гончарное дело: она тоже должна быть создана для чего-нибудь. Это является также причиной, почему я делаю эти большие статуи бесплатно для здешней округи. Они, по крайней мере, будут отвечать своему назначению.

Камень—это истинный путь. Работать в глине—не трудно. Молодые скульпторы в наши дни вообще ничего другого не изготовляют. Каждые два дня создают они по статуе из глины. Потом она отливается в гипсе. Но разве это скульптура? Вот и Роден никогда не имел в своих руках камня. Он сам однажды мне в этом сознался. Переработал же он целые вагоны глины! Когда вы стоите свободно, с раздвинутыми ногами, или танцуя—на одной ноге,—в камне этого сделать нельзя. Видели ли вы

в Перпиньяне мою фигуру во дворе ратуши?[7] Понравилась ли она вам в бронзе? Граф Кесслер[8] имеет экземпляр в камне. Он бесконечно прекраснее.

Я не люблю художников ренессанса, они для меня слишком изощрены. Микель-Анджело хотел подражать грекам, вы знаете, в „Вакхе" и еще в иных случаях. Ужасно! Ничто не держится на ногах. Отсутствует всякая гармония. Единственный художник ренессанса, которого я могу терпеть,—это Рафаэль: у него есть композиция, свое отношение к природе, полное грации. И как он понимал женское тело!

То, что я люблю действительно без всяких ограничений,—это скульптуру древних—индейскую, египетскую, греческую, римскую. В ней есть стиль".



Майоль. Венера с ожерельем (1930)

АДОЛЬФО ВИЛЬДТ

1868—1931

АДОЛЬФО ВИЛЬДТ

Вильдт принадлежит к числу наиболее интересных представителей современной итальянской скульптуры, пытающихся найти новые, своеобразные решения монументально-декоративной пластики. Художник с детства работает над мрамором, сперва как ученик в мастерской миланского скульптора Гранди (1843—1894), затем в качестве мраморщика у других миланских скульпторов. Первое его самостоятельное произведение—„Голова вдовы" (1894), приобретенная галлереей современного искусства в Риме. В 1896 г. другая голова—„Мученик"—получает золотую медаль в Мюнхене. Немецкий меценат Франц Розе с этого момента, вплоть до войны поддерживает художника, беря на себя все попечения о нем. Своеобразие манеры Вильдта уже вполне явствовало в маске „Идиот" (1903), в „Автопортрете" (1908) и особенно в фигуре воина, называемого „Vir temporis acti" (1913).

Война, которую итальянский империализм трактовал как войну за освобождение итальянского населения из-под гнета Австрии, вдохновляет его на изображение „Пленника“ (1915), символ томящихся под игом итальянских провинций Австрии. Исход войны, кончившейся поражением германской коалиции, позволяет Вильдту дать свою оригинально трактованную „Победу“ (1919)—женскую голову с широко открытым ртом и с крыльями.

В дальнейшем Вильдт принимает участие как скульптор в грандиозном „Памятнике победы“ в Больцано (1927) и „Памятнике павшим“ в Милане (1928).

Необычайно трудоспособный, Вильдт делает ряд портретных бюстов, из которых некоторые трактованы как монументальные изваяния (Грубичи де Драгон, Муссолини, Пий IX, Тосканини), и ставит ряд могильных памятников.

Большую роль в его творчестве занимают также изображения „святых“ католической церкви.

Искусство Вильдта реакционно; оно проникнуто религиозностью и мистикой; отворачиваясь от действительности, он уходит в мир символов, бесплотных видений. Там, где Вильдту приходится трактовать реалистические темы, как например, в портретах или статуях „героев“, он „преображает“ действительность, наделяя ее чертами грандиозности и величия (например, портреты Муссолини, Тосканини и др.). В этих работах Вильдт является рупором итальянского фашизма с его мечтами о власти и величии.

Ранние работы Вильдта (например, „Лежащий“, 1900) обнаруживают увлечение классиками; позднее решающим становится его увлечение Микель-Анджело и барочной

скульптурой. Крайним выражением духа барроко с его живописностью, эффектами света является „Трилогия“ (1912). Позднейшие работы Вильдта стремятся к более обобщенной, более мощной форме. Однако синтез, упрощенность достигаются не внутренним обобщением, не выделением структурных моментов, а чисто внешним путем, путем стилизации. Эта стилизация, орнаментальность носят на себе отпечаток неизжитого модерна.

Стремление к грандиозному, монументальному, разрешенное средствами архаизации и стилизации, сближает Вильдта с такими представителями европейской скульптуры, как Бурделль, Миллес, Местрович и др. Их искусство, с известными вариантами, обусловленными различием исторической обстановки, является выражением империалистических тенденций. Поэтому вполне закономерно, что послевоенное творчество Вильдта сближает его с итальянским фашизмом, выражая стремления последнего к „новому Риму“, к апофеозу мнимой „героики“ империализма.

Вильдта отличает от его сотоварищей его необычайное техническое мастерство. Работая с детства над мрамором, он постиг все „тайны“ его обработки, легко добиваясь головокружительных, кажущихся невероятными, эффектов.

Признанием неоспоримого мастерства Вильдта было привлечение его в 1928 г. в число профессоров академии Брера в Милане, где он вел класс скульптуры по мрамору.

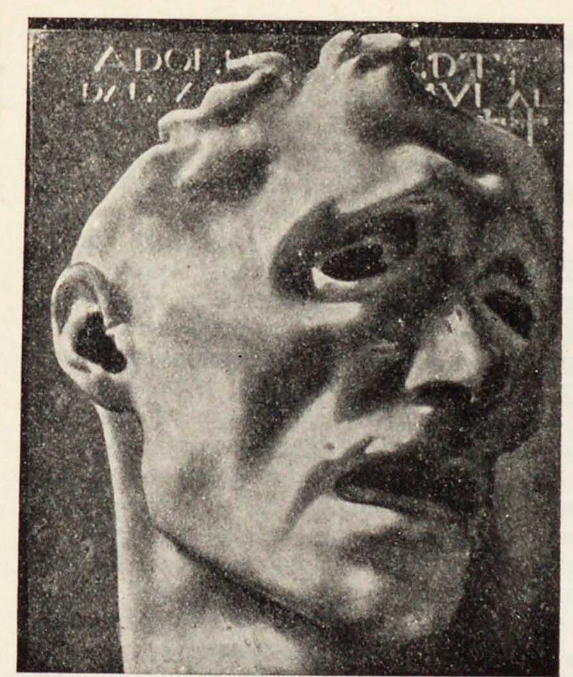
Борясь с импрессионизмом, с его пренебрежением к камню, с его системой мазка, дающего лишь намек на форму, Вильдт видит цель в максимальной четкости, законченности формы. Он не оставляет ни-

чего недоделанного, неопределенного. Его эстетика требует ясной поверхности, достигаемой путем долгой обработки и полировки.

Технологическая практика Вильдта неотделима, конечно, от общих задач его искусства, от его идеологии, нам в корне неприемлемой. Однако знать приемы технического мастерства с целью иного их применения необходимо.

Приводимый текст является сокращенным переводом небольшой книжки Вильдта „Искусство мрамора“ (1921). Литературная обработка текста Вильдта принадлежит его другу, живописцу Бернаскони, попытавшемуся, для оживления текста, придать ему форму обращения мастера к пришедшим к нему за советом юным скульпторам; эти элементы оживляющего изложение диалога опущены в даваемом нами сокращенном переводе.

Б. Николаев



Вильдт. Автопортрет (1908)

Отрывки из книги „Искусство мрамора“

...Ты должен целиком отдать своему делу лучшую часть твоего „я“, с глубокой смиренностью учиться у природы, отказаться бесповоротно от всех ложных привычек, быть абсолютно искренним и честным, приступать без колебаний к непокорному материалу, отдаваясь с жаром вдохновению и трудиться с волей терпеливой и неутомимой.

Прежде всего тебе следует отказаться от обычного способа моделировки в глине или пластилине статуи до последнего завершения с тем, чтобы, как это делают чаще всего, доверить ее затем мраморщику, который своими геометрическими методами превратит ее в глыбу мрамора, предоставляя тебе последнюю отделку, если ты не захочешь, чтобы и заканчивали твою статую другие.

Если ты хочешь быть действительно скульптором, если хочешь, чтобы твои произведения уже своим возникновением обладали характерными чертами и существенными преимуществами этого искусства, обнаруживая затем все свои могущественные качества, то должен достичь того, чтобы идея произведения рождалась в том самом материале, который ты собираешься обработать.

В самом деле, как же можешь ты хотеть, чтобы то, что ты видел, что созрело и было выполнено в темной и мягкой глине, смогло сохранить свою пластическую действенность, будучи переведенным в материал, настолько по существу отличный— белый, сверкающий, твердый,—каким является мрамор? Разве не зависят все эффекты пластического произведения искусства от соотношения света и тени, выпуклостей и углублений, изваянных художником? Как ты хочешь, чтобы пустота образовывала определенные тени в безгласной глине, снова давала бы их в мраморе светлом, живом и сверкающем?

И как же можно рассчитывать на то, что в мягком обращении с этим податливым материалом обретешь те разнообразные средства обработки и моделировки, те решающие приемы ваяния, которые должны оживить жесткий мрамор и которые могут родиться лишь от тех приемов, при помощи которых тебе удастся проникнуть в твой материал и победить его твердость? Вспомни, мой молодой друг, о том, что происходит обычно при производстве статуй, появляющихся на свет ежедневно. Скульптор лепит свою статую из глины, мучится в поисках контуров, которые должны оживить формы, возникшие в его воображении (предположим, что речь идет о добросовестном художнике); и когда после долгого труда и поисков он рассмотрит свою глину и ему покажется, что он удовлетворен, тогда-то он передает ее формовщику с тем, чтобы тот отлил ее в гипсе. Первая метаморфоза, первое насилие: то, что сформировалось в материале мягком, липком, темном, уже деформировалось в материале жестком, белом, непрозрачном: изменились все соотношения света и тени, а следовательно, и формы; изменилась и вся духовная атмосфера, создающаяся подобно кругу вокруг луны, вокруг каждой статуи. Художник уже не узнает своего творения и не может сказать, он ли или гипс виноваты в исчезновении эффектов. Но вот и вторая метаморфоза, второе насилие: статуя передается другому ремесленнику для превращения в мрамор. И вот из вялой и жест-

кой белизны гипса формы переносятся механически и, я бы сказал, бессмысленно, в новый материал—живой, звонкий и блестящий, твердый, но не шероховатый, как гипс, а нежный и послушный ласке света. Новое изменение всех эффектов света и тени, а следовательно, и общего впечатления. Новое смятение после столь мучительных поисков форм. Бедный художник присутствует при искажении своего творения и чувствует свое бессилие. Часто он настолько неопытен в обработке мрамора, что должен передать свою статую в наемные руки до окончательной обработки; когда же он решит, что уже может приложить свою руку для последних деталей моделировки и обработки, обнаруживается, что главные достоинства, составляющие всю сущность его скульптуры, уже утрачены окончательно, более того, обладая лишь поверхностным знанием мрамора и несовершенной практикой его обработки, он никогда не сможет придать своему творению свежесть и трепет жизни, исчезнувшие при повторных превращениях.

Совсем иным, друзья мои, был образ действий древних мастеров. Они начинали с того, что сами отправлялись в каменоломни и с совершенной опытностью людей, с детства привыкших обрабатывать мрамор и находить в нем все его самые потаенные характерные черты, выбирали глыбу, соответствующую тому творению, создать которое они намеревались.

Каким бы ни был их творческий метод, какие бы ни были различия эпох и школ,—всегда и для всех искусство скульптора состояло по существу в ваянии.

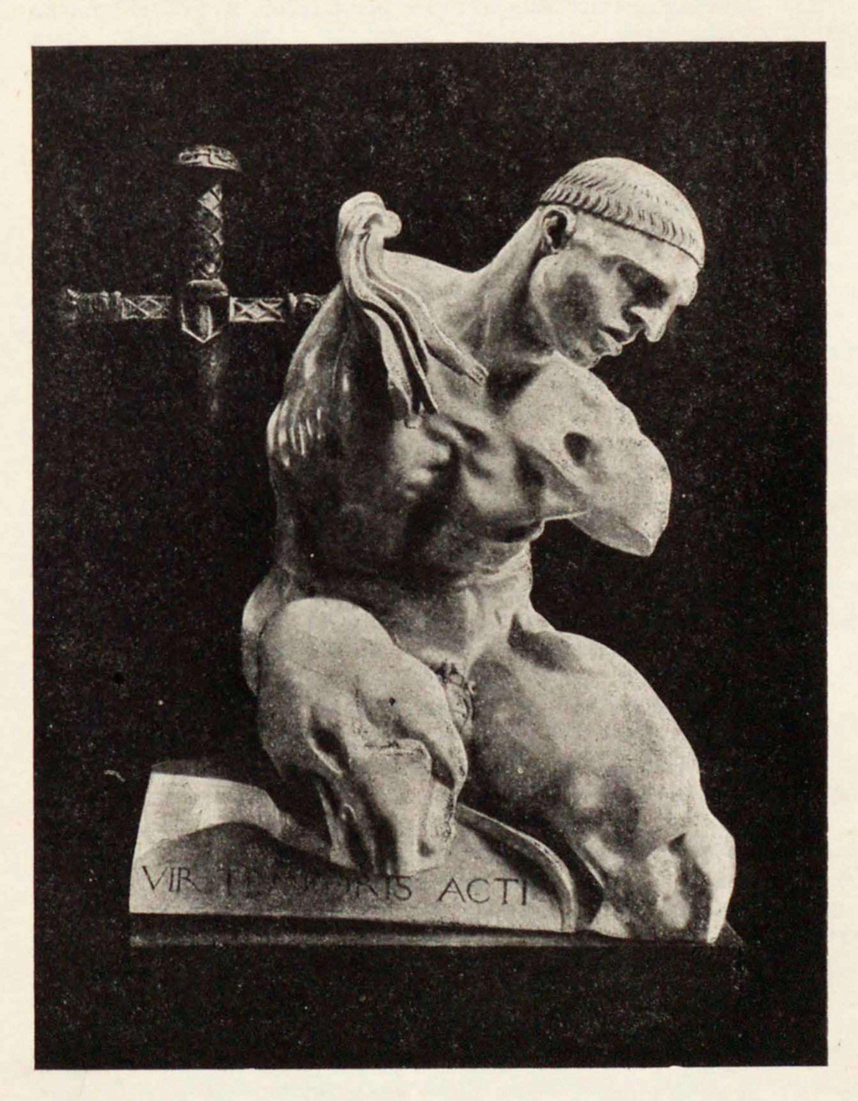
Хотя, как мне кажется, нет пространных свидетельств о методе, которому следовали греки, о всех характерных особенностях их искусства, самосовершенствовании и трудовых навыков этих художников, все же можно представить, каков был их образ действий. Вероятно, прежде всего они отливали из гипса или другого такого же жесткого материала нечто вроде грубого эскиза, по которому они проверяли основные пропорции, позу и главные линии фигуры, соотношение и равновесие крупных масс. После этой проверки они, вероятно, передавали эскиз ученику, который переводил его также приблизительно и грубо в паросскую или пентеликонскую глыбу, и, как только глыба была обтесана, за нее брался уже сам художник, т. е. скульптор. Этот последний искренним трудом сглаживал углы, высекая углубления, не пользуясь пунктиром и не нуждаясь в нем, а посредством простых триангуляций, постепенно, при помощи

мудрой гармонии линий и равновесия масс ваял совершенную статую [1].

Мало отличается и метод Микель-Анджело, поскольку мы можем сделать о нем выводы на основании прекрасной восковой модели Давида (этот первоначальный эскиз в десять раз меньше гиганта). Итак, мы видим, что художник иногда делал модель, законченную во всех деталях, но вовсе не для того (заметьте это!), чтобы путем механического увеличения, рабского копирования, превратить ее из воска в мрамор, но лишь для того, чтобы точно проверить все декоративные эффекты, равновесие масс, все более или менее счастливые идеи в области моделировки, мускулатуры, вида анатомического разнообразия, и высокая способность воображения дала возможность увидеть в маленькой восковой статуэтке все эффекты гиганта, высеченного затем из мраморной глыбы. А существование модели из глины и пакли, хранящейся в Королевской академии во Флоренции, свидетельствует о том, что Микель-Анджело применял и тот метод, который мы сочли возможным приписать древним грекам. Здесь существенно то, что и он—и кто мог бы делать это так, как он!—приступал со всей мощью своего великого творческого порыва к мраморной глыбе. Ни один скульптор не имел более твердого убеждения в том, что искусство скульптора состоит в ваянии—все его искусство заключается в борьбе его героической воли со стойким сопротивлением мрамора. Нигде, никогда моделировка формы не выдает у него погружения пальца в податливый материал. В скульптурах Донателло [2] (приведу как пример коленопреклоненную статую Святого Иеронима) также чувствуется во всем непосредственная работа в мраморе, благодаря чему и обнаруживались все неожиданные и непредвиденные ресурсы, присущие природе обрабатываемого материала. И разве найдешь более прямодушного каменотеса, чем великий и грубый Иакопа делла Кверча? [3].

Веское возражение против этих утверждений представляет творчество нашего Кановы [4]. Известно, что многие его статуи сделаны с совершенно законченных моделей, и столь же хорошо известен холод, исходящий от его творений, хотя и одухотворенных почти всегда возвышенной идеей, холод, виной которому—ледяная механичность их обработки.

Резюмируя, повторим еще раз, что скульптура—это прежде всего искусство ваяния, искусство пробуждать талантом и рукой трепет жизни в камне, т. е. там, откуда он как будто бы изгнан



Адольфо Вильдт. Воин (1913)

дальше всего; и скульптор, неумеющий ваять, подобен художнику, неумеющему рисовать, портному, неумеющему шить или еще хуже того—кроить материал. Contraditio in termini, абсурд...

...Прежде чем приобрести мрамор, вы должны приготовить в вашей студии тот черновой гипсовый слепок, который будет вам указывать основные линии и пропорции вашей статуи. Когда же глыба будет доставлена в вашу мастерскую, вы начнете обтеску; пользуйтесь, как обычно циркулями, таким образом вы освободитесь от излишних частей глыбы, отбивая их при помощи шпунтов или же, если расходы смогут себя оправдать, отрежьте пилой. Пройдя эту первую операцию, ваша глыба уже приблизится по своим формам к замыслу, расцветающему постепенно в вашем воображении.

Разумеется, вы можете поручить эту задачу вашему мраморщику, ремесленнику-специалисту; посвятив всю свою жизнь одной этой работе, он приобретает огромную практику в измерениях и расчетах, и рука его более к нему привычна, чем рука скульптора; однако советую вам всегда следить за тем, чтобы мраморщик, который обычно стремится приблизиться насколько возможно к модели скульптора, оставлял бы все же широкое поле действия для вашей руки и вашего воображения; это относится и к тем случаям, как наш, когда мраморщик воспроизводит лишь эскиз, слепленный в самых общих чертах.

Закончив эту черновую работу при помощи шпунтов разной величины, тот же мастер может обратиться и к троянке, ты же смотри за тем, чтобы он не заканчивал, а лишь придерживался твоего эскиза, точно его измеряя.

Если твоя статуя связана с архитектурными деталями, советую передать их для выполнения другому специалисту-ремесленнику тотчас после того, как закончит свое дело мраморщик, это нужно сделать для того, чтобы скульптор не только знал, но и видел собственным глазом, среди каких предустановленных мотивов получит свое развитие и будет жить его статуя, таким образом он избежит опасности, что изученные им линии, столь хорошо сочетающиеся поверхности, правильно избранные, будут нарушать общую эвритмию, будут просто-напросто испорчены каким-нибудь архитектурным карнизом.

И вот теперь-то, сын мой, и начинается истинное творчество художника-скульптора.

Ты стоишь перед грубо высеченным из мрамора, сделанным тобой раньше из гипса эскизом, соответствовавшим первоначальному туманному замыслу, смутно рисовавшемуся в твоем воображении. И вдруг, видя его перед собой, ты замечаешь, что за это время первоначальный замысел расцвел в твоей стремящейся к творчеству фантазии и ты уже испытываешь потребность придать ему более определенную форму. С решительным мужеством, без напрасных колебаний начинай с углубления основных впадин[5], следя за тем, чтобы все они были разнообразны, разнообразны и по общему характеру линий и по сгущенности теней, будь внимателен, чтобы не нарушить нигде равновесия пустот и объемов, которое можно назвать не только основным законом искусства, но и пластическим законом великой живой природы; оно проявляется постоянно во всех натуральных формообразованиях, от позы животного до жестов человека, от строения облака до структуры горы, от расположения веток на дереве до подвижных волн человеческих волос.

И если ты намереваешься создать произведение пластического искусства—это значит, что ты постиг это своеобразное равновесие пустых и заполненных пространств, в котором, таким образом, заключаются характерный признак твоих концепций и смысл твоего творчества, и этого своеобразного равновесия не утрачивай никогда.

Старайся не увлекаться симметрией и параллелизмом линий, необдуманных и неведущих к одной определенной цели. Но, с другой стороны, и сто параллельных линий могут иметь воздействие, если они вытекают из ясной и взвешенной концепции, а не из неразумия или инерции воображения.

В этой твоей работе ты должен воспользоваться различными инструментами („puntine“ или „unghietti“), в зависимости от требований глыбы мрамора, с которой тебе приходится иметь дело. Еще одно предостережение, необходимое всякому,—будь это скульптор или мраморщик,—работающему при помощи шпунта или другого инструмента, которым ты ударяешь вертикально: следует всегда следить за тем, чтобы металл под ударом входил в мрамор приблизительно на полтора сантиметра и оставлял некоторый слой мрамора как излишек для дальнейшей его обработки инструментами уже неколющими. Как шпунт, так и траянка (хотя и в меньшей степени) оставляют на мраморе следы ударов, называемые обычно „белыми“.

Советую тебе самым настоятельным образом выполнять ра-

боту равномерно со всех сторон: с боков, спереди и сзади. Так, чтобы ни одна сторона не выступала, нарушая равновесие, ту гармонию планов, объемов, линий, которая должна быть для тебя началом всего, серединой и концом. Иди вперед, постепенно углубляя все больше неровности. Бей по металлу ударами, резкими и решительными сильными ударами—они всегда имеют преимущество перед нерешительными и слабыми: работа, удавшаяся с одного удара, всегда лучше той, что сделана с двух и больше. Еще раз повторяю, что в тебе должны быть сила, порыв, пыл, вера в самого себя; если эти качества отсутствуют в тебе, займись другим делом и оставь скульптуру в камне: мрамор пробуждается к жизни не мягкостью, а силой руки и воли. Но помни, что если удары твои и должны быть сильными и решительными, им все же следует быть разумными, а не механическими и случайными. В твоем пылу должен быть энтузиазм человека, а не животного. Поэтому не позволяй твоему инструменту блуждать, как ему захочется, но принуждай его крепкой рукой следовать всегда в направлении анатомическом, т. е. миологическом и остеологическом (полагаю, что ты работаешь над обнаженной натурой, т. е. занимаешься наиболее достойным скульптора делом); пусть твой инструмент не оставляет на мраморе следов, противоречащих той скульптуре, которая должна в нем возникать, а точно отмечает направление крупных связок мускулатуры и костной структуры; твой инструмент должен заставить материал принять характер пульсирующей плоти. Для этой части твоей работы, куда ты должен вложить, как я уже говорил об этом, всю страстность твоей веры, весь свой жар, ты можешь с успехом пользоваться инструментами, траянками и прямыми и круглыми скарпелями.

Если до сих пор тебя удовлетворял молоток с деревянной ручкой, то дальше лучше взять молоток целиком железный (дающий удар более сухой и нервный), весом от 2 до 3,5 килограммов, в зависимости от силы твоей руки и р а з м е р о в мраморной глыбы, над которой ты работаешь. Заметь, однако, что еще большее усилие должно быть сделано рукой, держащей скарпель, ибо именно она своим твердым управлением покоряет мрамор. Удары скарпелем должны быть длинными, насколько возможно: как я уже говорил, старайся добиваться максимального действия от каждого удара молотком при минимальном числе ударов, следующих друг за другом. Учащение ударов создаст на мраморе тот противный характер „лестницы“,

подобной той, что образуется на голове при стрижке неумелым парикмахером; избежать этого можно, лишь зажимая левой рукой инструмент крепко, как в тисках. Тебе нужно, например, высечь складки драпировки. Подобно тому как хороший рисовальщик одним свободным штрихом сразу набрасывает весь план рисунка, так и ты одним длинным и непрерывным ударом скарпели или траянки проводи с одного конца до другого весь план или всю линию основных складок без повторений, без возвращений, без сожалений. То, что я говорю для большей наглядности о складках, относится, конечно, и к обнаженной натуре и ко всякой другой скульптурной форме. Затем я советую никогда не работать с грязным мрамором. Сохраняйте его чистым не только для правильного и непосредственного восприятия его подлинного тона в игре светотеней, но также и для того, чтобы в скульпторе не исчезало чувство благородства, красоты и чистоты обрабатываемого им материала. Запомните хорошенько, что стиль возникает из созвучия характерных черт, присущих материалу, с характерными чертами создаваемой вами статуи. Пока вы будете ощущать изящество мрамора, вы не впадете при работе над ним в бесформенность и банальность.

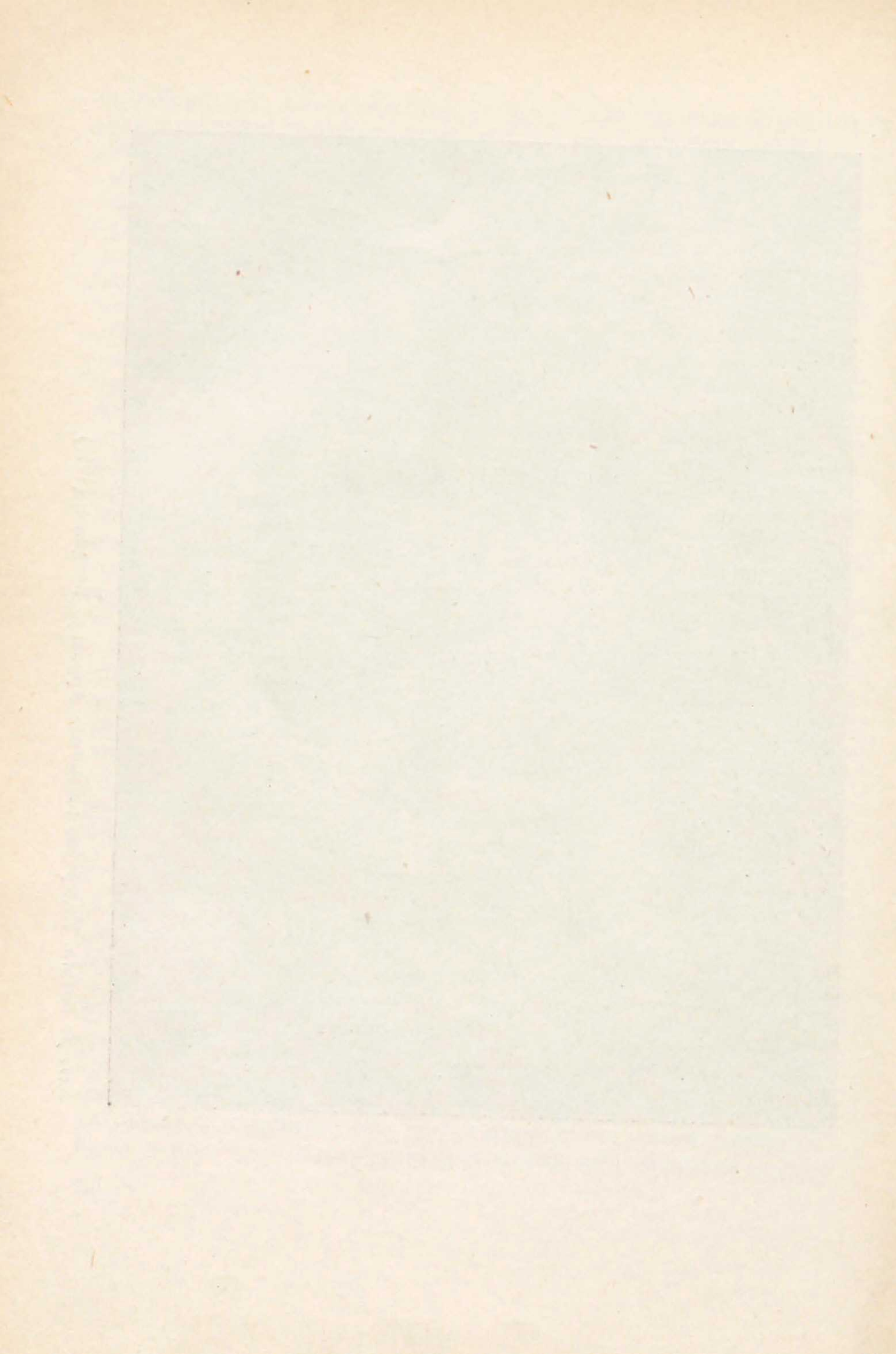
Советую вам также соблюдать строгий порядок и определенную последовательность в расположении окружающих вас инструментов; всякая нужная вещь должна как бы сама собой попадать вам под руку, без задержки, не рассеивая вашего внимания, целиком обращенного на то, чтобы вдохнуть жизнь в ваш мрамор.

Все, что я говорил по поводу мускулатуры, одинаково относится, разумеется, к любой другой части твоей статуи или другого произведения скульптуры...

...Всегда необходимо соблюдать следующие общие [6] правила: всякая тень должна быть шире в глубине, чем у края отверстия для того, чтобы пустота действительно создавала желательный эффект тени, если бы углубление было на дне менее широко, чем на поверхности, свет, проникая повсюду, лишит его этой функции. Теперь вы видите, почему в слепке, сделанном непосредственно с натуры, всегда отсутствуют не только действенность и трепет жизни, но и чисто пластические эффекты: потому именно, что в инертном материале сохраняются те самые углубления, которыми обладает натура с ее живой материей. Если, например, при передаче драпировки не расширить внутри



Адольфо Вильдт. Надгробие на могиле Арнольдо Бонцаньи (1919)



углубления складок, то вместо усиления тени получится неприятное впечатление борозды. Конечно, чем прозрачнее мрамор (как например, мексиканский оникс), тем строже следует соблюдать это правило.

Когда затем тебе придется углублять эти тени, не забывай никогда о том, что, прижимая инструмент, хотя бы сверло, к наружному краю отверстия, ты скоро сотрешь этот край, этого можешь избежать, накладывая свинцовую пластинку или же просто деревянную щепку на место, находящееся под угрозой.

В частности, работая над впадинами узкими и глубокими, оставляй всегда устье отверстия гораздо более узким, чем оно должно стать в конце работы, ибо железо, уходя в глубину, стирает края отверстия и расширяет его постепенно. Окончив работу в глубине, ты сможешь соответствующими инструментами довести устье отверстия до истинных пропорций.

Закончив в общем и целом эту черновую работу, ты должен вести свою статую дальше к счастливому завершению. Но здесь задержись ненадолго, подумай и понаблюдай хорошенько; рассмотри не спеша свое творение и спроси себя со всей строгостью, совсем ли оно соответствует тому равновесию и той гармонии, которые предшествовали в твоем воображении? Когда удостоверишься в этом вполне, принимайся снова за углубление теней, стараясь, смело пользуясь сверлом, добиться максимального эффекта; действуй сверлом рукой нервной и крепкой, но нелишенной ловкости и грации: след, оставляемый инструментом на мраморе, имеет уже сам по себе выразительную и немалозначущую ценность. Ведь кажется, что вульгарность или изящество ваших трудовых телодвижений передаются вашим творениям. И так же, как я рекомендовал вам поддерживать в чистоте мрамор и по соображениям духовного порядка, точно так же советую избегать при обращении с инструментами—сверлами, скарпелем и тому подобными—движений неуклюжих и грубых, они должны быть, наоборот, энергическими и точными, ибо все отражается в вашем духе и через дух в творении. Поэтому и сверло должно быть всегда чистым и острым. Не пренебрегайте, прошу вас, этими требованиями материала. Дух ваш, чтобы творить совершенно, не должен встречать препятствий...

...Теперь перейдем к аксессуарам статуи—одежде, волосам, лентам, цветам и т. д.; исходя всегда из теней, распределяй

и избирай их соответственным образом так, чтобы они постоянно были разнообразны и дополняли в своем разнообразии друг друга; наблюдай их внимательно в их соотношении с главным положением твоей статуи.

Поэтому советую тебе не увлекаться работой вплотную у самого мрамора, не отдаваться целиком работе над одной частью статуи, забывая об остальных, напротив, не обходи никогда случая, чтобы не упускать из вида ни на секунду всей игры света и теней темных мест. Поставь себе целью научить твое воображение работать с большим жаром именно тогда, когда ты, отступив от статуи, наблюдаешь ее стоящей перед тобой, чем, когда ты стоишь со скарпелем над самим мрамором. Помни о драпировках Самофракийской победы, столь прекрасно аккомпанирующих правильным распределением теней и углублений стремлению статуи вперед, вспомни одежды Моисея[7], торжественные и строгие. А в Венере Милосской рассмотри мелкие складки, падающие впереди,—с какой мощью и с какой грацией поддерживаются они в их падении бедрами...

...Теперь перейдем к изолированным частям статуи, т. е. тем, которые, будучи отделены от корпуса статуи и соединены с ним лишь внешней связью, оказываются, таким образом, почти изолированными в пространстве. Предположим, что рука твоей статуи вытянута вперед и пальцы ее разомкнуты. Разумеется, если бы ты работал только скарпелем над этими мелкими изолированными частями, им угрожала бы опасность отломиться под ударами молотка. Поэтому здесь следует прибегать к помощи сверл, поручая вспомогательную работу, если возможно, не взрослому, а мальчику, потому что мальчики обычно с большей легкостью и ловкостью обращаются с этим инструментом. Итак, сверлом средней величины начинай обрабатывать пальцы с их концов. Предположим, что ты имеешь дело с вытянутым указательным пальцем. Как это делается обычно, освободи сначала конец пальца, а затем уже основной сустав, ибо может случиться, что от тяжести излишнего мрамора и толчков при работе отломится вся масса пальца. Работая осмотрительно, ты должен всегда направить сверло в сторону масс, оказывающих наибольшее сопротивление. Когда же, покончив с наиболее изолированными частями, дойдешь до ладони, можно взяться за самые тонкие инструменты, заставляя их при работе слегка соскальзывать так, чтобы они не вонзались в мрамор

(это последнее указание должно быть возведено в общее правило).

Заметь также, что, работая сверлами, ты не должен доходить точно до глубины окончательной моделировки. Следует, наоборот, оставлять „про запас“ слой мрамора достаточно толстый, который ты сможешь удалить без затруднений соответствующими инструментами при окончательной отделке...

...Теперь мы дошли в нашей работе до того момента, когда статуя представляется взору как бы законченной, но покрытой густым покрывалом, смягчающим выпуклости и углубления. Начнем со сгущения теней и с изолированных мест, придавая им жизнь более определенную и очевидную. Следует выделять более определенные второстепенные части, оставшиеся преднамеренно в некотором пренебрежении первоначально, когда большее внимание уделялось общему строению и равновесию статуи. Так, выделяя, не забывай требований общей гармонии—волосы, одежду, различные аксессуары, стараясь избежать в конце работы неприятных нарушений равновесия в декоративных эффектах (помни, что лишь в конце обнаруживаются ошибки, совершенные на пути). И раз мы уже дошли до второстепенных частей, то напоминаю, что ваяние по своему существу есть искусство реализации и что нельзя, говоря принципиально, достигнуть одухотворенности, идя путем неопределенности и приблизительности. Одухотворенность должна быть в самой концепции вашей статуи, а не появиться в результате пренебрежения отдельными частями. Тот, кто избрал ремесло скульптора, сделал это потому, что хотел определить сильно и ясно все свои замыслы; если же ваше воображение нерешительно, и вы не можете принудить его к определенности, не беритесь за мрамор. Не забывайте также о том, на что я уже указывал: все должно способствовать выражению основной идеи статуи, и в этом отношении, можно сказать, нет частей второстепенных. Даже высекая складки одежды, ты не должен забывать об основной идее твоего творения...

...Остановимся ненадолго, друзья мои, на различных способах передавать массу волос: большинство наших скульпторов почему-то теперь более всего пренебрегают этой частью работы, может быть, потому, что находят ее слишком трудной или же считают мало способствующей выражению основной идеи ста-

туи. Вспомним об ужасе всклокоченных волос Лаокоона[8]: они уже говорят о смятении души и содрогании членов. Этого эффекта Александр добился, конечно, не объективной копией взъерошенного натурщика, но воспроизведя образы своего воспаленного воображения и закрепляя их искуснейшим трудом; а мужественная энергия локонов микельанджелевского Давида; а слипшиеся и жалкие пучки волос так называемой „Головы Сенеки"; а огромное различие в интерпретации, фактуре, выразительности струящейся бороды микельанджелевского Моисея и густо растущей бороды знаменитейшего античного бюста Гомера? Напоминаю об этих высочайших произведениях не как о моделях для копирования, но лишь для того, чтобы показать бесконечное разнообразие в различных личных интерпретациях, как следствие решительной воли художника подчинить все части его статуи, независимо от того—второстепенные они или нет, выражению одной доминирующей идеи...

...Наконец, я хотел бы воспитывать сразу и глаз, и руку, и воображение молодых художников и порвать с ошибочным обыкновением учить их воспроизводить натуру механически с тем расчетом, что в один прекрасный день каким-то чудом они применят свои навыки к требованиям мышления. Это применение, которое может совершиться лишь по внешним формулам, лишено всякой художественной и идейной ценности. Нет. Я хотел бы, чтобы их замысел и душевное состояние определяли друг друга и взаимно влияли друг на друга...

...И вот в результате разнообразного развития трудового процесса мы достигли с нашей статуей той точки, до которой обыкновенно столь ошибочно позволяют довести ее ремесленнику-мраморщику. Теперь задача заключается в том, чтобы достичь полного завершения.

Начни, как всегда и в последний раз, с частей углубленных, работая из глубины к поверхности. Обрабатывая, например, голову с открытым ртом, начинай с полости рта, работая над ухом—со слухового канала и т. д., придавая этим частям последнюю законченность. И не забывай о следующей истине: нельзя воспроизводить в мраморе точных размеров выпуклостей и углублений, найденных в натуре, но следует на новом материале с новыми соотношениями света и теней передать живое и жизненное впечатление, полученное от натуры. И именно здесь,



Адольфо Вильдт. Портрег адвоката Сарфатти (1926)

в этой новой транспортировке соотношений, обнаружится твое индивидуальное видение, особенности твоего мироощущения, твои творческие и преображающие способности, одним словом, твой артистический гений. И еще один раз говорю тебе: не будь робким; греши скорее излишним пылом; не бойся, что при моделировке тебе нехватит мрамора; гори в работе и ты всегда найдешь достаточно мрамора для исправления ошибок, сделанных твоим инструментом, иди вперед с уверенностью в себе и в своей способности видеть и оставь детям напрасное смущение и робость.

Покончи теперь со всеми деталями; углубления и впадины должны быть отглажены до последнего совершенства [9], без малейших следов колебания при моделировке, без белых пятен, почти невидимых сначала и портящих мрамор при окончательной отделке. В общем же это—последнее твое усилие как моделировщика и творца.

От больших углублений переходи постепенно к меньшим, пока не достигнешь в твоей работе наружных плоскостей, здесь пользуйся скарпелями, прямыми и круглыми, если же нельзя поступить иначе—рашпилем или карборундом; не забывая, однако, что карборунд и рашпиль—опасные орудия, смягчающие моделировку и лишающие определенности скульптуру, доводящие ее до той безвкусной, мягкой и рыхлой фактуры, которую мы называем „ватной“, так как она напоминает хлопковую вату.

Затем тебе необходимо разнообразием трактовки интерпретировать различный характер разных частей, составляющих вместе, скажем, лицо. Хрящеватые части ноздрей должны отличаться в результате трактовки от мясистых частей губ, от костистых частей лба и скул, от хрящеватых и мягких частей уха, от мускулистых частей шеи и т. д.,—все это, повторяю, должно быть результатом различного обращения при помощи твоих инструментов с одним и тем же мрамором; испытывай его и делай разнообразным, как разнообразит жизнь всякую материю. Обрати здесь внимание также на то, чтобы вся работа была доведена до одинаковой степени обработки. Рассматривай постоянно издали свою работу, иногда же совсем отводи глаза в сторону, представляя ее мысленно. И когда таким образом снова свободно возникнет твой творческий замысел, ты лучше сможешь сравнить его со статуей, тобою созданной. Наблюдай неустанно твою статую в целом. В этом—закон, непреложный для каждого хорошего скульптора.

Теперь, когда мы подошли к концу работы, статуя должна предстать перед тобой законченной и совершенной, без ошибок в формах их, гармонии или моделировке. Тем не менее может случиться,—и случается нередко и с величайшими художниками,—что в конце концов покажется необходимым здесь понизить выпуклость, там—уменьшить размеры. Линеарные дефекты обнаруживаются вполне лишь при последнем завершении. „Только после того, как статуя закончена, начинается над ней работа“. „Заканчивать статую, продолжая делать черновой набросок“,—эти старые истины отлично отражают эту возможность. Итак, не смущайся, если и с тобой случится то же. Берись снова за скарпель и с уверенностью исправляй ошибку; если не годится скарпелем, бери траянку, если недостаточно траянки, возьми боггарду, обладающую тем преимуществом, что со своей широкой поверхностью она легче сохраняет плоскости при условии вторичной аккуратной моделировки при помощи скарпеля.

Закончив таким образом работу, щедро натри статую морским песком: очищая мрамор, песок, кроме того, несколько смягчает жесткости моделировки, но не размягчает его до потери выразительности, как рашпиль. Здесь происходит то же, что с камнем, размытым водой, но сохранившим все особенности своей характерной структуры. Вытирай таким образом не только обнаженные части, но и волосы и драпировки, помня, что в тех местах, где натирать неудобно, тебе поможет кусок дерева, приспособленного соответственным образом, или фибра, более или менее жесткая.

Даже после этой предварительной очистки может появиться необходимость в добавлении той или иной детали моделировки. Берись тогда снова за рашпиль, если же эта деталь совсем мелкая, возьми Roda di Berlino (искусственную пемзу); после этой последней ретушовки еще раз протри статую песком. И тогда будет закончена скульптурная работа как таковая.

Что касается полировки, то она может оказаться нужной или ненужной, в зависимости от требований вкуса и особенностей произведения. Если же ты все-таки спросишь моего совета, то вот он: в общем к полировке я отношусь положительно.

Кроме причины эстетического порядка, т. е. желания видеть мрамор, этот материал, столь мною любимый в его последнем блеске, мною руководят другие, более практические соображения. Полировка имеет большое значение для сохранности

мрамора, поскольку после продолжительного полирования плотно закрываются все поры его поверхности, то же самое происходит при полировке железом, препятствуя проникновению (инфильтрации) воды, величайшей разрушительницы мрамора. Практика полировки, безусловно, древнейшего происхождения: по словам археологов, ее знали этруски, вывезшие ее с Востока; конечно, ее применяли и египтяне, смазывающие, повидимому, мрамор, кроме того, кипящим маслом. Греки, насколько нам известно, иногда полировали, иногда же не полировали произведения скульптуры, в некоторых же случаях окрашивали их с целью получить от слоя краски тех же результатов защитного характера. Следует, кроме того, напомнить, что паросский и пентеликонский мраморы, главный материал для скульптурных произведений греков, вследствие их однородной зернистости и достаточного содержания углекислых солей и кремнезема, относятся к мраморам наиболее стойким; к тому же климат Греции чрезвычайно мягок, морозов там не бывает, дожди редки...

...На всякий случай вот способ получения хорошей полировки. Начинай с искусственной пемзы (Roda di Berlino) № 4, натри ею твою статую сверху донизу; бери эту пемзу влажной, протирай хорошенько все впадины и в особенности теневые части, ускользающие часто благодаря своей форме от действия полировки. Помни, что хорошие результаты полировки зависят главным образом от этой первой операции: „хорошо вычищенный мрамор хорошо полируется“; учти то обстоятельство, что влажный мрамор всегда кажется чистым, когда же он высохнет, тогда и обнаружатся полосы и царапины. Смотри же затем, чтобы он был действительно очищен.

Закончив эту операцию, оботри статую основательно губкой и вымой ее чистой водой, обнови все твои деревянные орудия, тряпки, сосуды для воды так, чтобы все вокруг тебя было чистым и новым: ведь одна простая крупинка песка, оставшаяся на статуе, может оцарапать мрамор. Разотри, насколько можешь, мелко (в ступке или валиком) достаточное количество натуральной пемзы, пока не получишь порошка почти неощутимого, тогда прибавь к нему 10% серы в порошке. В эту смесь обмакни тряпку (лучше всего кусок мешковины), намочи ее и затем натирай энергично все части твоей статуи. Таким образом получишь „полуполировку“.

Если этого тебе недостаточно и ты хочешь добиться зеркального блеска, купи в аптеке щавелевой кислоты (будь здоров, сын мой, так зачихаешь), растолки ее в порошок, подобный мелкой столовой соли. Смени снова тряпки, деревянные орудия, воду, вычисти все вокруг себя, а затем тряпкой, также слегка смоченной, хорошенько вытри всю твою статую. Появится зеркальный блеск, сверкающий больше или меньше, в зависимости от силы, тобой приложенной; если по окончании этой работы в мелких углублениях образуется осадок щавелевой кислоты, ты без затруднения его снимешь мокрой палочкой.

И вот, наконец, твоя статуя пронизана сиянием света, придающего движение и жизнь ее разнообразной моделировке. Тем не менее может случиться, что твой глаз не удовлетворится и этим и захочет придать белизне мрамора оттенок более нежный, который не отнимет его естественного характера, сделает его более приятным для восприятия и созвучным вещам, его окружающим. Для этого существует несколько способов; лучший, по моему мнению, но не совсем удобосказуемый, с вашего позволения, таков: возьми человеческую мочу—она при повторном применении сможет придать твоему мрамору разнообразные оттенки слоновой кости—от новой до самой древней. Для придания холодно-зеленоватого оттенка следует прибавить свежего конского навоза (еще более пахучего!). И затем избавься скорей, друг мой, от запахов, столь неприятных, осыпав твою статую небольшим количеством душистой пудры.

Впрочем, почти такой же тон дает настойка, полученная от продолжительного кипячения в воде обыкновенного табака с несколькими лепестками розового лука и кусочком сахара. Образовавшийся осадок тщательно фильтруется. Обмакивая кисть, смазывай ею статую несколько раз, пока не получишь желательной интенсивности тона; не забудь каждый раз дать статуе хорошенько высохнуть.

Если хочешь добиться оттенка, еще более холодного, смешай с кофейной настойкой сок сочных трав, разбавь все винным спиртом, который профильтрован обычным способом, и применяй, как указано выше.

Следи за тем, чтобы при применении всех этих настоек в углублениях статуи не образовалось осадка, это бывает особенно часто в крупных углублениях, и в результате остаются грязные пятна. Их можно уничтожить пемзой, смешанной с серой, о которой речь шла выше. Иногда блеск тускнеет вследствие

того, что в краске, несмотря на фильтрование, остается порошок, оседающий на статуе; в таком случае достаточно протереть ее слегка куском материи, и она засверкает снова.

В древности статуи натирались иногда нефтью или кипящим маслом, о чем уже говорилось выше. Эти способы трудно применять теперь из-за низкого качества нашего мрамора по сравнению с мрамором пентеликонским или паросским, а также вследствие затруднений, связанных с приготовлением подходящего масла. Если все же хочешь придать мрамору маслянистость, покрой его тонким слоем обыкновенного вазелина. Полировку такого характера можешь получить также при помощи раствора воска в скипидаре. Все эти способы имеют целью уменьшить пористость мрамора для лучшего обеспечения его сохранности, но в них есть и свои недостатки: так например, на статуи, сохранившие после полировки маслянистость, легко садится атмосферная пыль.

ПРИМЕЧАНИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ

ЭДУАРД МАНЭ*

1.

Письмо к художнику Фантен-Латуру (1836—1904), близкому другу Э. Манэ, было написано последним во время его испанского путешествия (1865). Оно имеет большое значение для характеристики художественных вкусов Манэ; безграничное преклонение Манэ перед Веласкесом сделало его равнодушным к искусству других мастеров; отметим при этом узость подхода Манэ к искусству; его увлекают главным образом живописно-технические проблемы, его интересует в картине в первую очередь не идея, не образ, а „кусок живописи". Письмо цитируется по немецкому переводу, напечатанному в журн. „Kunst und Künstler", 1833 г., январь.

2.

Манэ говорит здесь о портрете Дон Педро де Альтамира, приобретенном Лувром в 1849 г.

3.

„Инфанта"—портрет инфанты Маргариты Марии (1651—1673), написанный около 1659 г. и входивший в старую коллекцию Лувра.

4.

Манэ говорит здесь о так называемых „Petits cavaliers" или, как ее называет каталог Лувра: „Réunion de 13 personnages". Он сравнивает ее с „Видом Сарогоссы", находящимся в Прадо.

Картина была приобретена Лувром в 1851 г.; Манэ всегда восхищался ею и сделал с нее довольно точную копию в 1859 г.

---

* Составителем всех примечаний является Б. Терновец, кроме примечаний к тексту Гильдебранда, написанных М. И. Фабрикантом.

5.

Речь идет о портрете „Шута Пабиллос". О силе оставленного на Манэ впечатления говорит то, что Манэ использовал композиционный принцип этой работы Веласкеса при написании 12 лет спустя портрета известного певца Фора в роли Гамлета (1877, музей в Эссене).

6.

Манэ перечисляет произведшие на него наибольшее впечатление работы Веласкеса в музее Прадо.

7.

Как известно, тема боя быков послужила Манэ для целого ряда эскизов и картин. Упомянем „Матадора" (1866), три различных варианта боя быков (1866) и т. д.

8.

Этим французом был Теодор Дюре, будущий биограф Манэ, друг и защитник импрессионистов.

9.

Э. Манэ в мае 1867 г. устроил у моста Альма в Париже выставку своих произведений. Отвергнутые жюри Всемирной выставки 1867 г., Манэ и Курбэ добились разрешения на устройство своих отдельных выставок; им пришлось возвести на берегу реки деревянные бараки. На выставке Манэ было 50 работ, в том числе „Олимпия", „Завтрак на траве", „Портрет родителей", „Испанский певец", „Музыка в Тюильри", „Пьющий абсент", „Испанский балет", „Уличная певица" и др.
Каталогу выставки предшествовало обращение Манэ к публике под названием „Мотивы отдельной выставки". Текст приведен по книге Дюре: Théodore Duret. Histoire d'Edouard Manet, Paris, 1906.

10.

Вот история отношений Э. Манэ с Салоном: в 1859 г. Манэ послал в Салон „Пьющего абсент"; жюри отвергло картину.

В 1861 г. были приняты в Салон „Портрет г-на и г-жи М." (Манэ) и „Испанский певец".

В 1863 г. Манэ послал „Завтрак на траве". Жюри Салона отвергло картину, которая была выставлена в особом „Салоне отверженных", вместе с работами Ионкинда, Писсарро, Уистлера, Бракмона, Легро, Фантен-Латура и др.

В 1864 г. Манэ выставил в Салоне „Ангелы у могилы Христа" и „Эпизод боя быков".

В 1865 г. в Салоне появляются „Олимпия" и „Христос среди солдат".

В 1866 г. жюри отвергает „Трагического актера" и „Флейтиста".

В 1867 г. жюри снова отвергает посылку Манэ и вынуждает его принять решение об устройстве отдельной выставки.

Напомним, что еще в 1863 г. Манэ устроил на бульваре Итальянцев, в помещении кафе Мартине, небольшую выставку из 14 работ.

11.

Манэ получил „почетный“ отзыв от жюри Салона в 1861 г. за свою картину „Испанский певец“.

12.

За период 1859—1867 гг. Манэ был принят в Салон всего 3 раза, а 4 раза был отвергнут жюри.

13.

В Салонах, до 1863 г., устраивавшихся каждые два года, а с 1863 г.—ежегодно, господствовала система официальных наград, малых и больших медалей, почетных отзывов и т. д. Несомненно, что основной массе публики эти официальные знаки поощрения чрезвычайно импонировали.

14.

Как передают биографы Манэ—Дюре, Пруст и др.,—Манэ был всегда полон уверенности в понятности, приемлемости своих работ для „общества“. Он добивался успеха, и роль „революционера“ его вовсе не прельщала. Отметим, что на Манэ и импрессионистов пала вся тяжесть борьбы с непониманием, отсталостью и рутиной, характеризующих вкусы буржуазного общества в середине XIX в., с трудом принимавшего произведения, последовательно выражавшие идеологию той же буржуазии на новом этапе.

15.

„Sine qua non“ (лат.)—„без чего не“, т. е. необходимое условие.

16.

Характерно, что на выставке 1867 г. Манэ, кроме своих 50 оригинальных картин, выставил свои копии с картин: „Мадонна с зайцем“ Тициана, „Портрет“ Тинторетто, „Кавалеры“ школы Веласкеса, как бы подчеркивая этим свою связь с традицией.

17.

Письмо относится, по всей видимости, к семидесятым годам, эпохе полного непризнания импрессионистов.

Приводится по книге Th. Duret. Histoire d'Edouard Manet. Paris, 1902.

18.

Э. Манэ обратился в 1879 г. с письмом к префекту Парижа, предлагая написать декоративные панно на темы из современной жизни в здании „Отель де Вилль“ (городской ратуши). Обращение Манэ не имело никакого результата.

Текст письма взят из книги: Antonin Proust. Edouard Manet. Paris, 1913, p. 94.

Антонин Пруст приводит нижеследующие слова Манэ по поводу декоративной живописи в ратуше Парижа: „Написать жизнь Парижа во дворце Парижа—как бы не так! Здесь прежде всего вводят аллегорию. Например, „Вина Франции“—бургундское вино представлено брюнеткой, бордо—шатенкой, шампанское—блондинкой.

Или пишут Меркурия с жезлом и прочим вздором. Затем история Парижа, конечно, история далекого прошлого, нечто вроде старого завета. Что касается нового—не тут-то было! И, однако, сколько интереса имели бы в дальнейшем портреты людей, правящих сегодня делами города! Когда мы бываем в Амстердаме, картина „Синдики“ (групповой портрет Рембрандта—прим. перев.) нас захватывает. Почему? Потому, что это подлинное впечатление виденного. Но теперь, кажется, воздвигают монументы, чтобы восстановить там допотопную историю. Богом является Кювье“ (цитировано по Proust'у „Ed. Manet“, стр. 95).

19.

Э. Манэ был связан долголетней дружбой с Антонином Прустом, начавшейся еще со школьной скамьи (оба учились в колледже Роллена, позднее в мастерской Кутюра). Манэ писал Пруста неоднократно; один из ранних портретов, оставшихся в стадии этюда, находится в собрании Музея нового западного искусства в Москве. Портрет 1880 г., третий по счету, о котором идет речь в письме, представляет собою поколенное изображение Пруста в сюртуке, застегнутом наглухо, с цилиндром на голове. Манэ стремился подчеркнуть элегантность, светскость модели и одновременно значение Пруста как политического деятеля. Пруст рассказывает, что, бросив 6—7 начатых полотен, Манэ написал потом портрет с одного раза. Портрет был выставлен в Салоне в 1880 г. вместе с картиной Манэ „У дядюшки Латюиль“. Обе картины имели на этот раз успех у критиков, но ожидаемой медали от жюри Салона художник так и не получил. Текст письма приводится по книге Proust'a „Ed. Manet“, стр. 102—103.

20.

Портрет А. Пруста принадлежал в 1914 г. коллекции барона Витта в Париже; в настоящее время он составляет собственность галлереи Scott et Foules в Нью-Йорке.

Библиография

Emile Zola. Manet, étude biographique et critique. Paris, 1867.

Catalogue de l'Exposition des oeuvres de Manet avec introduction de. Zola, Paris, 1884.

Edmond Bazire. Manet. Paris, A. Quantin, imprimeur—Editeur, 1884.

Théodore Duret. Histoire d'Edouard Manet et de ses oeuvres, Ed. Floury, 1902, 1906 и т. д. Переведена на немецкий, английский и др языки.

Hugo von Tschudi. Manet. Cassirer Verlag. Berlin, 1902.

J. Meier Graefe. Manet und sein Kreis (серия „Die Kunst“). Bard Verlag, Berlin.

J. Meier Graefe. Edouard Manet. Piper-Verlag, München, 1912; переведена на французский язык.
E. Moreau-Nèlaton. Manet graveur et lithographe. Paris, 1908.
Louis Hourticq. Manet (серия „L'art de notre temps"). Paris, 1912.
Antonin Proust. Edouard Manet. Librairie Renouard, Paris, 1913.
Gino Severini. Manet. Ed. „Valori Plastici", Rome, 1924.
Emil Waldmann. Edouard Manet. Cassirer Verlag. Berlin, 1923.
J. E. Blanche. Manet (серия „Maîtres de l'art moderne"). Ed. Rieder, Paris, 1924.
Albert Flament. La vie de Manet. Librairie Plon. Paris, 1929.
E. Moreau-Nèlaton. Manet racontè par lui-meme. Laurens. Ed. Paris, 1927.
A. Tabarant. Manet. Histoire catalographique. Ed. Montaigne, Paris, 1931.
Paul Colin. Manet. Ed. Floury, Paris, 1932.
P. Jamot et G. Wildenstein. Manet. Catalogue critique, 2 vol. Paris, 1932.
A. Tabarant. Manet. Paris, 1932.
Paul Jamot. Etudes sur Manet. Ed. Gazette des Beaux Arts. Paris.
Georges Moore. Essai sur Manet.
Léon Rosenthal. Manet aquafortiste et lithographe. Le Goupy, Ed. Paris.
Catalogue de l'Exposition de Manet. Préface de P. Valéry introduction de P. Jamot, Paris, 1932.
Б. Терновец. Эдуард Манэ. Изд. Изогиза (готовится к печати в 1934)

ЭЖЕН БУДЕН

1.

В приложении к монографии Gustave Cahen: „Eugène Boudin, sa vie et ses oeuvres" (Ed. Floury. Paris, 1900) приведены отрывки из ранних книжек Будена. Отрывочные, лаконичные записи тянутся через всю жизнь художника, начиная с 50-х годов до конца 80-х. В нашем переводе дается лишь часть опубликованных записей.

2.

Jean-François Millet (1814—1874). См. о художнике II том. Буден еще мальчиком знакомится с Милле в Гавре, куда Милле приезжал на работы. Милле интересовался работами начинающего мальчика и давал ему советы.

3.

Constantin Troyon (1810—1885), его характеристику см. во II томе. Тройон давал советы начинающему Будену во время работы послед-

него в Гавре. Хвалебный отзыв Тройона о работах Будена содействовал получению Буденом в феврале 1851 г. стипендии от города Гавра для обучения живописи в Париже. Буден поддерживает сношения с Тройоном и в дальнейшем посещает его, выслушивает его советы. Понятен также повышенный интерес Будена к работам Тройона, появляющимся в Салоне.

4.

Не совсем ясно, о каком Van de Velde идет речь, о Willem Van de Velde (1610—1693) или о его одноименном сыне и ученике (1633—1707); оба были пейзажистами-маринистами. Возможно, наконец, что Буден говорит здесь об Adrien Van der Velde—художнике и офортисте (1636—1672).

5.

Théodule-Augustin Ribot (1823—1891)—французский живописец реалистического направления, сформировавшийся под влиянием Шардена, голландцев и в особенности испанцев (Рибера). Писал преимущественно сцены интерьера и натюрморты. Рибо, будучи в Гавре, познакомился с начинающим Буденом.

6.

Iean Louis Ernest Meissonier (1815—1891)—французский живописец, пользовавшийся в XIX в. очень большой популярностью; Мейссонье писал картины главным образом на исторические сюжеты, особенно увлекаясь военными сценами; вместе с тем для Мейссонье характерны небольшие, очень выписанные картины, посвященные обычно изображению персонажей в костюмах прошлых эпох. Рисунок Мейссонье точный, сухой, несколько безжизненный.

7.

Narcisse-Virgile Diaz de la Pena (1807—1876)—французский живописец, стоявший близко к школе Фонтенбло (см. II том). Живопись Диаза, посвященная главным образом пейзажу, оживленному женскими фигурами (нимфами), отличается нарядностью, пышностью колорита и эскизно, густо положенной краской.

8.

Буден, очевидно, в этой записи дает критическую оценку своих работ, выставленных в Салоне в 1856 г.: „Концерт в казино в Довиле“ и „Пляж в Трувиле во время купаний“.

9.

Francesco Guardi (1712—1793)—знаменитый итальянский живописец, прославившийся своими видами Венеции. Небольшие картины Гварди выдержаны в светлых серебристых тонах, написаны необычайно живым, свободным мазком, придающим им вид наброска с натуры. С значительным мастерством переданы воздушные эффекты. Подробнее о Гварди см. I том.

10.

Буден здесь говорит о Claude-Joseph Vernet (1714—1789), французском пейзажисте и маринисте, оживлявшем свои пейзажи блестяще написанным стаффажем. Из работ Жозефа Верне особую известность получила серия „Гавани Франции“.

11.

Gustave Courbet (1819—1877)—французский художник, главный представитель реалистического направления. Буден знал Курбэ с детства, познакомившись с ним во время приездов Курбэ в Гавр. Характеристику Курбэ см. во II томе.

12.

Eugène Fromantin (1820—1876)—французский живописец, писавший преимущественно картины с сюжетами из жизни Востока, который он посетил впервые еще двенадцатилетним юношей. Искусство Фромантена неспособно давать романтическое преображение Востока, подобно восточным сценам Делакруа, оно более реалистично, его рисунок точен, живопись отличается деликатной гармонией тонов, нежными их нюансами. Фромантен известен также как писатель. Ему принадлежат, между прочим, роман „Доминик“, образец психологического романа, и „Старые мастера“, книжка, посвященная впечатлениям от старого голландского и фламандского искусства (переведена по-русски).

13.

Aléxis-Gabriel Decamps (1803—1860)—французский живописец, ориенталист, прославился своими небольшими сценами восточной жизни. Характеристику Декана см. во II томе.

Живопись Декана отличается насыщенностью колорита, игрой контрастов света и тени, энергичным мазком, жирной, пастозной манерой.

14.

Théodore Rousseau (1812—1867)—французский пейзажист, один из главных представителей барбизонской школы. Его характеристику см. во II томе.

15.

Eugène Delacroix (1799—1863)—французский живописец, величайший представитель романтизма в живописи. Его характеристику см. во II томе.

16.

Буден говорит здесь о картине Делакруа „Убийство епископа льежского“, выставленной впервые в Салоне 1831 г.

17.

François Boucher (1703—1770)—знаменитый французский живописец-декоратор. Его характеристику см. в I томе.

Библиография

Gustave Cahen. Eugène Boudin, sa vie et son oeuvre. Paris. Floury. 1900.

Louis Cario. Eugène Boudin (серия „Maîtres de l'art moderne". Les editions Rieder), Paris, 1928.

Claude Roger Marx. Eugène Boudin (в серии „Cahiers d'aujourd'hui").

КЛОД МОНЭ

1.

Эжен Буден обращает внимание на карикатуры, которые Клод Монэ изготовлял для продажи у торговцев письменными принадлежностями; Буден знакомится с Монэ, привлекает его к своей работе, становясь его первым учителем; Буден, тонкий живописец, писавший свои марины непосредственно с натуры, ввел Клода Монэ, с первых его опытов в живописи, в практику живописи пленера. Отношения ученичества сменились затем дружескими чувствами, сохранившимися до конца. Приводимое письмо Клода Монэ написано им Будену в начале его первой поездки в Париж. Текст письма цитирован по книге Gustave Geffroy. Claude Monet, Ed. G. Crès, Paris, 1922.

2.

„Барка Дон-Жуана" Делакруа (1920) находится сейчас в Лувре.

3.

Тройон, см. т. II.

4.

Rosa Bonheur (1822—1899)—французская художница, известная анималистка.

5.

Johan-Barthold Jongkind (1819—1891)—голландский художник, работавший преимущественно во Франции, друг Курбэ, Будена и Монэ; в своих акварелях и картинах маслом Ионкинд умел добиться той свежести, тонкости в передаче своих впечатлений природы, которые позволяют рассматривать его как предшественника импрессионистов. Ионкинд выставляется в Салонах в 1848 и 1852 гг., с тех пор жюри систематически отвергало его работы.

Жизнь Ионкинда была омрачена припадками душевной болезни, развившейся отчасти на почве его „богемного" существования.

6.

Thomas Couture (1815—1879)—известный французский художник академического направления, прославившийся своим громадным полотном „Римляне эпохи упадка" (1847, Лувр). Кутюр, ученик Гро и Делароша, стремился передать своим ученикам традицию академизма. Кутюр

был учителем Э. Манэ, разошедшегося с ним, Фейербаха и др. художников; Кутюр имел в Париже школу-мастерскую, пользовавшуюся европейской славой.

7.

Старания Монэ побудить Будена перебраться в Париж остались тогда тщетными. Буден мог посетить Париж лишь в 1861 г.

8.

Клод Монэ работает в эти годы в свободной академии (Academie Suisse?), где он знакомится с Писсарро.

9.

Это письмо Клода Монэ, написанное Будену через два года после первого, показывает формирование собственных оценок у молодого художника, уже невосторгающегося огульно всеми передовыми художниками, но стремящегося анализировать явления и диференцировать свое отношение к современникам. Должен быть отмечен реалистический уклон в оценках Монэ; он требует от художников понимания природы, хвалит точность передачи материи, восторгается особенно передачей явлений воздушной атмосферы, света. Несколько раз он критикует за тяжесть красок, за черноту теней. Круг интересов будущего импрессиониста, таким образом, уже достаточно ясно очерчивается.

10.

Joseph-Edouard Stevens (1832—1892)—бельгийский живописец и гравер; брат известного портретиста и жанриста Альфреда Стевенса (1828—1906). Жозеф Стеванс писал преимущественно животных, а также жанровые сцены.

11.

Интересно сравнить это критическое отношение к работам Делакруа с восторженными, но общими выражениями первого письма. Реалистический вкус юного Монэ, очевидно, неудовлетворен теперь кажущейся ему недостаточной штудировкой натуры в эскизах Делакруа.

12.

Theodor Duret—писатель по вопросам искусства, близкий друг импрессионистов, один из первых их собирателей, автор ряда статей, брошюр и предисловий к каталогам их выставок, написавший книги „Histoire des peintres impressionistes“ (1906). „Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre“ (1906), „Histoire de James Mc N. Whistler et de son oeuvre“, Paris, 1904, „Van Gogh“, изд. Bernheim, Paris, и др. Ранние статьи Дюре собраны в томе „Critique d'avant-garde“, Paris, Charpentier, 1885.

Письмо написано Клодом Монэ из Живерни. Клод Монэ приобрел в 1889 г. близ г. Вернона, в деревне Живерни, небольшое владение, необычайно разнообразное по своему местоположению, вполне удовлетворявшее его потребностям живописца. Живерни, с его са-

дами, омываемыми водами реки Eure, становится любимым местопребыванием Клода Монэ; здесь он пишет свои знаменитые серии „Стогов“, „Тополей“, „Кувшинок“ и т. п.

Письмо к Дюре взято с немецкого перевода в изд. „Künstler Briefe aus dem XIX Jahrhundert“, изд. Bruno Cassirer, Berlin, 1913.

13.

Письмо Клода Монэ к неизвестному приводится с немецкого перевода, помещенного в журнале „Kunst und Künstler“, 1928.

Письмо интересно тем, что, хотя в самых сжатых терминах, Монэ говорит здесь о своих задачах и о своем творческом методе. Следует подчеркнуть упорство, настойчивость работы Клода Монэ, противоречащие обычному представлению о легкости, поверхностности метода работы, присущей импрессионистам.

14.

Тотчас же после смерти Эдуарда Манэ у Клода Монэ зародилась мысль о том, чтобы творчество этого выдающегося мастера, его друга, до тех пор вовсе непредставленное в государственных собраниях Франции, нашло там достойное место. В 1889 г. у Монэ созревает проект проведения общественной подписки в целях собрания суммы, необходимой для покупки „Олимпии“ Манэ у вдовы художника, с целью передачи ее государству для помещения в Лувре. Проект этот, восторженно поддержанный почитателями Манэ, встретил ряд препятствий со стороны официальных кругов, продолжавших сохранять своё отрицательное отношение к Манэ и потому хотевших сорвать дело и во всяком случае затянувших дело передачи „Олимпии“. В конце концов, благодаря энергичной кампании, поднятой Клодом Монэ в прессе, государство дало согласие на принятие картины, и нужная сумма для покупки картины, в количестве 41.519 фр., была собрана по подписке. В числе подписавшихся и этим выразивших свое отношение к Манэ, следует отметить имена Дега, Пюви де Шаванна, Гюисманса, Родена, Октава Мирбо, Фантен-Латура, Писсарро, Ренуара, Монэ, Далу, Малларме, Ропса, Каррьера, Лотрека, Дюре и др.

Декретом правительства от 17 ноября 1890 г. „Олимпия“ Манэ была принята государством в дар без каких-либо обязательств относительно места ее помещения, чего добивались дарители.

15.

В практике Лувра существовало правило, в последние годы часто нарушаемое, что работы художников, со смерти которых не минуло еще 10 лет, не могут быть выставлены в Лувре. Действительно, „Олимпия“ Манэ была помещена первоначально в Люксембургском музее, и лишь в 1907 г. распоряжением министра Клемансо, под давлением того же Клода Монэ, перенесена в Лувр.

16.

Беседа Клода Монэ с Фельсом взята из книги последнего „Propos d'artistes“. Paris, 1925.

Флоран Фельс, художественный критик, редактор распространенного журнала „Art vivant", является автором ряда монографий о Ван Гоге, Клоде Монэ, Вламинке, Матиссе и др., живо, но поверхностно написанных.

В книге „Propos d'artistes" Фельс собрал высказывания 16 художников об искусстве. Фельс в иных случаях лишь компилирует уже печатавшиеся ранее статьи или мысли художников, в других случаях приводит свежий, специально собранный для книги материал. К разряду последнего принадлежит и его беседа с Клодом Монэ. Поскольку книга Фельса была опубликована при жизни Клода Монэ, следует относиться к тексту Фельса как молчаливо апробированному Клодом Монэ.

17.

Choquet—один из первых собирателей импрессионистов, мелкий чиновник, обладавший незначительными средствами. Шоке пылал подлинной страстью к импрессионизму; Шоке дружил с Монэ, Ренуаром, Сезанном и другими членами группы; Сезанн и Ренуар неоднократно писали его портреты. Коллекция Шоке, куда входил ряд превосходных работ, была продана с аукциона по смерти владельца.

18.

Первая выставка импрессионистов состоялась в 1874 г. в помещении фотографа Надара.

19.

Выставка произведений Родена и Клода Монэ, устроенная в 1899 г. в галлерее Жоржа Пти в Париже, явилась переломным моментом в пользу признания обоих художников парижской публикой.

20.

Durand Ruel—знаменитый французский торговец картинами импрессионистов, вложивший в их покупку все свое состояние и одно время благодаря непризнанию импрессионистов публикой стоявший на краю банкротства. Завоевание им в 90-х годах американского рынка для французской новой живописи сыграло решающую роль в „победе" импрессионизма.

21.

Прозвище Гюстава Курбэ, происходившего из Орнана.

22.

Armand Guillaumin (род. 1841)—пейзажист, участник первоначальной группы импрессионистов.

23.

Pierre Bonnard (род. 1867)—художник, выдвинувшийся в 90-х годах, представитель эпигонствующего импрессионизма. Боннар—тонкий художник, выявивший в своем искусстве упадочные черты наслажден-

чества, пассивного гедонизма, свойственных искусству рантьерской буржуазии; отсюда также и его декоративность и его чувственность.

24.

Edouard Vuillard (род. 1867)—французский живописец, друг Боннара, близкий ему по характеру искусства.

25.

Характерно, что, несмотря на свои жалобы на зрение, Клод Монэ продолжал работать в Живерни над своими любимыми мотивами до самой смерти.

Библиография

Théodore Duret. Le peintre Claude Monet. Notice sur son oeuvre. Paris, 1880.

George Grappe. Claude Monet („L'art et le Beau"), 1912.

Arsène Alexandre. Claude Monet. Ed. Bernheim Jeune. Paris, 1921.

Fl. Fels. Claude Monet („Les peintres français nouveaux"). Paris, 1925.

Gustave Geffroy. Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre. Ed. Crès. Paris, 1922.

Georges Clémenceau. Claude Monet. Ed. Plon. Paris, 1929.

Marthe de Fels. Claude Monet (collection „Vie des homme illustres"), 1929.

Louis Gillet. Trois variations sur Claude Monet. Ed. Plon. Paris, 1927.

Fl. Fels. Un peintre de l'Ile-de-France. Monet. Librairie de Frances, Paris.

Camille Mauclair. Claude Monet („Maîtres de l'art moderne"). Paris, 1924.

Charles Léger. Claude Monet. Ed. G. Crès et C-ie. Paris, 1929.

Léon Werth. Claude Monet.

КАМИЛЛЬ ПИССАРРО

1.

Настоящее письмо, написанное собирателю и критику, другу импрессионистов Теодору Дюре, характерно высказываниями Писсарро о Монэ. Всех импрессионистов связывает крепкая, стойкая дружба, помогавшая им перенести тяжелое время непризнания. Письмо цитируется по „Künstlerbriefe aus dem XIX Jahrhundert". Berlin, 1913.

2.

Charles-François Daubigny (1817—1878)—французский живописец, пейзажист, принадлежит к группе барбизонцев. См. II том.

3.

Henry Van de Velde (род. 1861)—современный бельгийский архитектор, один из главных представителей стиля „модерн“ в архитектуре. Ван-де Вельде занимался сперва живописью, увлекался затем декорировкой помещений, созданием новой мебели и переходит затем к архитектуре. Выдвинулся также как теоретик новых течений в архитектуре. С начала 900-х годов живет преимущественно в Германии (Веймар). Письмо цитируется по книге „Künstlerbriefe aus dem XIX Jahrhundert“, Berlin, 1913.

4.

Опыты Камилля Писсарро в технике неоимпрессионизма относятся к 1886—1888 гг. Позднее Писсарро снова вернулся к своей прежней манере. Письмо к Ван де Вельде ценно критикой художественных установок неоимпрессионизма.

Библиография

A. Tabarant. Pissarro (серия „Maîtres de l'art moderne“), Paris, 1924.

G. Lecomte. Camille Pissarro, Ed. Bernheim, Jeune, 1922.

Claude Roger Marx, Camille Pissarro („Les graveurs français modernes“), Paris, 1929.

АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ

1.

Адресат данного письма неизвестен. Письмо цитируется по книге Paul Westheim: Künstlerbekenntnisse, где немецкий перевод письма сделан B. Guillaumin.

2.

W. Turner (1775—1851)—знаменитый английский живописец, в своих пейзажных композициях, с их воздушными и световыми эффектами, поставивший проблемы, которые впоследствии были разрешены импрессионизмом. О Тернере см. II том.

3.

Camille Corot (1796—1875)—наряду с Руссо главнейший представитель школы Фонтенбло, см. II том.

4.

Théodore Duret—личный друг импрессионистов, собиратель их полотен в ранний период их деятельности, защитник их искусства. Наряду с Ривьером Дюре является одним из первых критиков-апологетов импрессионизма.

Письмо цитируется по книге Duret „Histoire des peintres impressionistes“. Оно характеризует временные колебания, которые испыты-

вали под давлением материальной нужды отдельные импрессионисты, делавшие иногда, подобно Сислею, попытки проникнуть в официальные Салоны.

Библиография

Gustave Geffroy. Sisley. Paris, 1923, Ed. „Les cahiers d'aujourd'hui“

ПОЛЬ СИНЬЯК

1.

Настоящая глава представляет собой перевод отрывков из книги Синьяка „От Э. Делакруа к неоимпрессионизму“. Книга Синьяка „D'Eugène Delacroix au néoimpressionisme“ появилась в 1911 г. Отрывок цитируется по русскому переводу И. О. Дудина (Москва, 1913).

2.

Несмотря на правильные доводы Синьяка, за неоимпрессионизмом в гораздо большей степени утвердилось наименование „пуантеллизм“, чем „дивизионизм“. Последний чаще применяется к наименованию итальянских художников, пользовавшихся практикой разделения тонов—Грубичи де Драгон, Превиати, Сегантини (1855—1899), Морбелли и др.

3.

„Раздельный мазок“ представляет собою главу V книги Синьяка.

4.

Johan-Barthold Jongkind (1819—1891)—голландский живописец, работавший главным образом во Франции и рассматриваемый обычно как один из предшественников импрессионизма.

Théodore Fantin-Latour (1836—1902)—французский живописец реалистического направления, друг Э. Манэ, автор известных картин: „Хвала Делакруа“ и „Ателье в Батиньоле“. Писал преимущественно портреты, цветы и мифологические сцены. Занимался литографией.

5.

„Божественная пропорция“.

6.

George Seurat (1859—1891)—французский живописец, является вместе с Синьяком родоначальником неоимпрессионизма. Сера—более мощный и глубокий талант, чем Синьяк. Проблемы композиции, ритма, структуры, рационалистически решенные, играют в его творчестве превалирующее значение. Основные его работы: „Купанье“ и „Гулянье в Гранд Жатт“. Творческое наследие Сера, жизнь которого преждевременно оборвалась, незначительно по своему объему, но должно быть отнесено к наиболее выдающимся явлениям искусства XIX в.

7.

Henri-Edmond Cross (1856—1910)—французский живописец, один из видных представителей неоимпрессионизма.

8.

Maximilien Luce (род. 1858)—французский художник, неоимпрессионист; участвовал в радикальных сатирических журналах: „Feuille“ и „Chambard socialiste“. Сюжетом своих работ берет нередко жизнь индустриального пролетариата.

9.

Théo Van Ryssellbergh (род. 1862)—бельгийский живописец и офортист, один из видных представителей неоимпрессионизма.

Henry Van de Velde (род. 1861)—современный бельгийский архитектор, занимался сперва живописью и был близок неоимпрессионистам.

10.

Eugène Carrière (1849—1906)—известный французский живописец и литограф; живопись Карръера отличается однообразным коричневым колоритом, вся построена на игре светотени.

11.

Знаменитый плафон Делакруа в одной из галлерей Лувра: „Аполлон, поражающий Пифона“ (1849 г.).

12.

В библиотеке Люксембургского дворца, ныне здания Сената, находится роспись Делакруа, исполненная им в 1845—1847 гг.

13.

Декоративная роспись Делакруа в здании городской ратуши Парижа, погибла во время пожара ратуши при свержении Коммуны; помещалась в „Зале мира“ (1849—1853).

14.

Puvis de Chavannes (1842—1898)—знаменитый французский декоративный живописец второй половины XIX в. Ему принадлежат росписи в Парижском университете, Пантеоне, в Парижской ратуше и др.

15.

Феликс Фенеон—писатель по вопросам искусства, один из пропагандистов неоимпрессионизма.

16.

„Краткое изложение трех достижений“ представляет главу VI книги Синьяка.

17.

Приводимое письмо Синьяка написано им в 1933 г. в ответ на приглашение МБРХ посетить выставку в Москве.

Библиография

Paul Signac. D'Eugène Delacroix au néoimpressionisme. Paris, 1911.
Русский перевод в изд. Кнебеля, Москва, 1913.
Paul Signac. Jongkind (Coll. „Les Cahiers d'aujourd'hui"), Paris, 1927.
Lucie Cousturier. P. Signac (Coll. „Les Cahiers d'aujourd'hui"), 1922.

ОГЮСТ РЕНУАР

1.

Письмо Ренуара к Анри Моттецу напечатано в начале французского перевода „Книги искусства или трактата о живописи" Ченнино Ченнини. Виктор Моттец (1809–1897)—переводчик книги, известный ученик Энгра, автор ряда портретов и фресковых циклов, выполненных в церквах С.-Северен и С.-Сюльпис в Париже, а также в церкви С.-Жермен л'Оксеруа; фрески погибли от сырости в течение немногих лет. Анри Моттец, выпустивший книгу в новом издании, к которому Ренуар написал свое письмо, был сыном и учеником В. Моттеца. Анри Моттец—сам художник, портретист.

2.

Cennino Cennini—итальянский живописец конца XIV и начала XV в., родился в Колле ди Валь Эльза, ученик Анджело Гадди, ученика Джотто.

3.

Ренуар говорит здесь о Викторе Моттеце.

4.

Ренуар сам рассказывал Воллару, что чтение трактата Ченнини имело не малое воздействие на тот поворот в его живописи, который наблюдается в 80-х годах.

5.

С.-Жермен л'Оксеруа—церковь в Париже.

6.

Pietro Vannucci по прозванию Перуджино (1446–1524)—флорентинский живописец, автор ряда алтарных композиций, учитель Рафаэля.

7.

Печатаемые выдержки высказываний Ренуара взяты из книги Albert André „Renoir", вышедшей в Париже в 1920 г.

8.

Римская премия—„Prix de Rome",—присуждаемая учащимся Школы изящных искусств в Париже, является высшей наградой, заключающейся в командировке художника в Рим для усовершенствования.

9.

Хром действительно является непрочной краской, в особенности в смесях он склонен к сильному потемнению.

10.

Знаменитая картина Энгра „La source“ („Источник“), представляющая собою изображение обнаженной молодой девушки, держащей сосуд, из которого льется вода. Картина находится в Лувре.

11.

Известный портрет работы Энгра, находящийся в Лувре.

12.

„Истина. достойная Ла Палисса“—очевидная истина.

13.

Источником данных выдержек послужила книга Воллара „Ренуар“, изданная в 1920 г. К словам Ренуара, передаваемым Волларом, можно относиться с доверием, так как Воллар хорошо знал Ренуара; нужно иметь в виду, однако, что любовь Воллара к остроумию, парадоксам толкает его иногда на излишнее акцентирование, подчеркивание мыслей Ренуара.

14.

Известная картина Коро, находящаяся в Лувре.

15.

Картина Коро.

16.

Известная статуя скульптора Antonin Mercié (р. 1845), находящаяся в Люксембургском музее.

17.

Huysmans (1848—1907)—известный французский романист и художественный критик.

Библиография

J. Meier Graefe. Renoir. München. Piper Verlag, 1911 (франц. перев. в 1912, в изд. H. Floury, Paris).

„Renoir“, роскошный альбом репродукций, изданных фирмой Bernheim Jeune, с предисловием O. Mirbeau. Paris, 1913.

A. Vollard. Renoir. Ed. Crès et C-ie, Paris, 1920; вышло также удешевленное издание, немецкий перевод в издании B. Cassirer, Berlin.

A. André. Renoir (Coll. „Les Cahiers d'aujourd'hui“). Paris, 1920.

G. Rivière. Renoir et ses amis. Paris, 1920.

G. Duthuit. Renoir (Coll. „Les contemporains“). Ed. Stock, Paris, 1923.
F. Fosca. Renoir („Maîtres de l'art moderne“). Ed. Rieder, Paris, 1923.
G. Coquiot. Renoir, Ed. Albin Michel, Paris, 1924.
Th. Duret. Renoir, Ed. Bernheim Jeune, Paris, 1924.
J. Meier Graefe. Renoir. Leipzig, 1928.
A. Basler. Renoir (серия „Les peintres français nouveaux“). Paris, 1928.
Besson. Renoir (серия „Les artistes nouveaux“). Ed. Crès. Paris, 1929.
Кролль. Ренуар. Изд. АХР, Москва, 1929.
Renoir. Album d'art Druet.
Renoir. Album, Ed. „Le Portique“, Paris, 1930.

ПОЛЬ СЕЗАНН

1.

Салон Бугро—официальный салон французского искусства; Сезанн несколько раз посылал туда свои произведения, но был принят лишь однажды и то благодаря только протекции Гильоме; свою неудачу Сезанн объяснил обычно недостаточным своим мастерством, между тем его непринятие в Салон следует объяснять совершенно другими мотивами, а именно: его новаторское искусство шло в полный разрез с искусством Салона, покоившимся на академических традициях.

2.

Вот это постоянное переделывание картины, а также тот факт, что Сезанн часто бросал картины недоконченными и почти никогда не подписывал их, говорят за то, что Сезанн всегда испытывал неудовлетворенность своими произведениями; а отсюда понятно, что он в течение всей своей жизни предавался поискам.

3.

Odilon Redon (1840—1916)—французский живописец, символист.

4.

Eugène Delacroix—французский художник XIX в., см. II том. Сезанн очень ценил и неоднократно копировал его („Медея“, „Барка Данте“ и др.).

5.

Картину „Апофеоз Делакруа“ Сезанн так и не закончил; известен лишь эскиз к этой картине.

6.

Ambroise Vollard—коллекционер, торговец картинами, писатель и издатель. Воллар один из первых стал покупать Сезанна. В своей галлерее в 1895 г. он устроил первую выставку Сезанна. Сезанн писал портрет Воллара; подробное описание этих сеансов есть в монографии Воллара о Сезанне. Перу Воллара принадлежат книги о Сезанне, Дега, Ренуаре и о др. французских художниках, а также ряд литературных произведений.

7.

Ioachim Gasquet—французский писатель, друг Сезанна, автор воспоминаний о нем. Книга Гаске „Cézanne“ вышла в 1920 г. и 2-м изданием в 1926 г. Сезанн писал в свою очередь портрет Гаске.

8.

Jean-Baptiste Chardin (1699—1779)—французский художник, натюрмортист и портретист.

9.

Jean-Dominique Ingres (1780—1867)—французский художник классического направления. Об Энгрэ см. II том.

10.

Jacopo Tintoretto (1518—1594)—знаменитый венецианский живописец эпохи барокко. О Тинторетто см. I том.

11.

Camoin—современный французский живописец, участник движения „диких“.

12.

Paolo Veronese (1528—1558)—знаменитый венецианский живописец декоративно-монументального направления. О Веронезе см. I том.

13.

Peter-Paul Rubens (1577—1640)—знаменитый нидерландский художник. О Рубенсе см. I том.

14.

Речь идет о Клоде Монэ.

15.

В 1866 г. Сезанн направил в Салон две своих картины „Полдень в Неаполе“ и „Женщина с блохой“, рассчитывая, как говорит Воллар, что „они будут понятны всем буржуям из жюри“. Жюри отвергло обе картины. Возмущенный Сезанн пишет протест начальнику департамента искусств Ньюверкерке, но письмо остается без ответа. Это заставляет Сезанна обратиться со вторым письмом.

Первое письмо Сезанна утрачено, второе печатается по тексту, приведенному впервые в монографии Воллара о Сезанне; подлинное письмо находится в архиве Лувра.

16.

Чрезвычайно показательно совпадение отдельных мест этого письма Сезанна с обращением к публике Э. Манэ в его предисловии к каталогу его отдельной выставки 1867 г.

17.

Сезанн требует восстановления знаменитого „Салона отверженных“.

18.

На второе письмо Сезанна был послан, очевидно, официальный ответ. На полях сохранившегося в архиве письма художника имеется следующая надпись: „То, что он просит,—невозможно. Было уже признано, как мало приличного достоинству искусства имела „Выставка отверженных“; она не будет восстановлена“.

19.

Письмо это, как и последующее, опубликовано Волларом в его известной монографии о Сезанне.

20.

Должно быть отмечено это стремление Сезанна попасть в официальный Салон, сохранившееся во всей силе до последних лет жизни мастера. В 1904 г. Сезанн послал в Салон „Вид в парке“, картина снова была отвергнута жюри.

21.

Характерное место, показывающее крайнюю требовательность Сезанна к самому себе.

22.

Сезанн построил небольшую мастерскую на участке, расположенном за городом, на возвышенности, откуда открывается прекрасный вид на Экс и окрестности.

23.

По библейской легенде, Моисей умирает перед вступлением в землю Ханаанскую.

Библиография

Emile Bernard. Paul Cézanne. Ed. Vanier, Paris, 1889.
Emile Bernard. Souvenirs sur Paul Cézanne. Paris, 1912.
Meier Graefe. Paul Cézanne. Piper Verlag, München, 1909.
Burger. Cézanne und Hodler. Delphin Verlag, München, 1913.
Gustave Coquiot. Cezanne. Librairie Ollendorf, Paris, 1919.
Meier Graefe. Cézanne und sein Kreis. München, 1922 (III Ausgabe).
Georges Rivière. Paul Cézanne. Paris, 1923.
Вениамин Бабаджан. Сезанн. Одесса, 1919.
П. Муратов. Сезанн. Берлин, 1923.
К. Малевич. От Сезанна до супрематизма. Изд. Изо Наркомпроса, 1920.
А. Нюренберг. Поль Сезанн. Москва, 1926.
Clive Bell. Since Cézanne. London. Chatto & Vindus.
„Cézanne“. Bernheim Jeune, Editeurs. Paris, 1914.
Elie Faure. Cézanne (Coll. „Cahiers d'aujourd'hui“). Paris, 1923.

Roger Fry. Cézanne, a study of his development. London.
J. Gasquet. Cézanne, Ed. Bernheim. Paris, 1920, 1926.
Waldemar George. Cézanne. Paris, Ed. des „Quatre Chemins".
C. Glaser. Paul Cézanne. Leipzig, Verlag Seemann. 1922.
Klingsor. Cézanne („Maîtres de l'art Moderne"). Paris, 1923.
Ferenc Lehel. Cézanne. Amicus Kiadasa. 1923.
Th. Natanson. Claude Monet et Paul Cézanne. Paris, 1900
E. D'Ors. Cézanne. Madrid. Raggio, 1925.
André Salmon. Paul Cézanne. Paris, chez Delamais.
Ambroise Vollard. Paul Cézanne. Paris, 1914—1915.
Hans V. Wedderkopf. Paul Cézanne. Leipzig, 1920.
Н. Яворская. Искусство Сезанна. Москва. Изогиз, 1934.

ВИНЦЕНТ ВАН-ГОГ

1.

Письма Ван-Гога к брату Теодору печатались первоначально в „Mercure de France", переводились на различные языки, в том числе появлялись в русском переводе в журн. „Золотое руно". В 1906 г. у Cassirer'а в Берлине вышел небольшой том, собравший некоторые выдержки писем. Полное издание писем Ван-Гога появилось впервые в Голландии в 1914 г., одновременно с немецким переводом у Cassirer'а. Немецкий перевод был переиздан в 1928 г. одновременно с переизданием голландского издания.

Тео Ван-Гог—брат Винцента, бесконечно ему преданный, помогавший ему своей поддержкой в течение всего периода его художественной деятельности, был одним из видных служащих в торговом доме Boussod et Valadon (Goupil). Ему принадлежит инициатива продвижения импрессионистов этой большой фирмой; Тео Ван-Гог, насколько мог, помогал молодым художникам, в частности устроил выставку Гогену. Здоровье его было потрясено вестью о самоубийстве любимого брата; Тео Ван-Гог скончался в том же 1890 г. Оба брата похоронены на кладбище в Овере (недалеко от Парижа).

2.

Anton Mauve (1838—1888)—голландский художник, пейзажист и анималист.

3.

Jacob Ruisdael (1625—1682)—известный голландский пейзажист.

4.

Jan van Goyen (1596—1655)—известный голландский пейзажист.

5.

Alexandre Calame (1810—1864)—швейцарский пейзажист.

6.

Hendrick-Johannes Weissenbruck (1824—1903)—голландский живописец, принадлежавший к так называемой гаагской школе; выставлялся в парижском Салоне, получил в 1889 г. серебряную медаль.

7.

John-Everett Millais (1829—1896)—английский живописец, принадлежал к школе прерафаэлитов.

8.

Hubert v. Herkomer (1849—1914)—живописец, гравер и скульптор, игравший большую роль в английской художественной жизни XIX в.

9.

Frank Holl (1845—1888)—исторический и жанровый живописец английской школы.

10.

Трудно сказать, о каком Свене идет речь: о John Swaine, английском гравере (1775—1860), или о литографе и гравере Charles Swaine (1801—1874).

11.

Adriaen van Ostade (1610—1685)—известный голландский живописец и гравер, прославившийся своими изображениями крестьянского быта.

12.

Pieter Breugel (1525—1569)—Брейгель Старший, называемый также Bauernbreugel, известный живописец фламандской школы, знаменитый своими изображениями крестьянской жизни.

13.

Charles de Groux (1825—1875)—известный бельгийский живописец, писавший преимущественно сцены и типы из народной жизни.

14.

Братья Гонкуры (Jules—1830—1870, Edmond—1822—1896)—известные беллетристы, авторы книги „L'art au XVIII siécle“, которая так увлекала Ван-Гога. В своих романах Гонкуры являются представителями реалистической школы, проводниками „импрессионистического стиля“ в литературе.

15.

Maurice Quentin de Latour (1704—1788)—замечательный французский портретист, работавший в технике пастели.

16.

Bartholomäus van der Helst (1613—1670)—известный голландский портретист, автор ряда групповых портретов.

17.

Josef Israëls (1824–1911)–голландский живописец, писавший картины преимущественно из жизни рыбаков. Израэльс трактует свои темы с большой теплотой, сочувствием к быту трудящихся, вкладывая в изображение большую тонкость психологической характеристики.

18.

Franz Hals (1584–1666)–знаменитый голландский портретист, работал в Гаарлеме.

19.

Albert Cuyp (1620–1691)–известный голландский живописец, работал в Дордрехте, писал преимущественно пейзажи и животных.

20.

Jan Vermeer van Delft (1632–1675)–художник голландской школы, один из редчайших мастеров, превосходный колорист.

21.

Tasset–торговец красками в Париже.

22.

Ван-Гог говорит, очевидно, о самом видном представителе фамилии Марисов, известном живописце, жанристе–Jacov Maris (1837–1899).

23.

Georges Michel (1763–1843)–французский пейзажист.

24.

Известный плафон Делакруа в Лувре.

25.

Henri Martin (род. 1860)–современный французский живописец, применяющий в своих декоративных работах технические приемы неоимпрессионизма, один из „признанных декораторов III Республики.

26.

Бинг–владелец магазина картин, специализировался на торговле произведениями восточного искусства.

27.

Хокусаи (1760–1849)–японский живописец и рисовальщик, особенно популярный в Европе в конце XIX–начале XX вв.

28.

Paulus Potter (1625–1654)–голландский живописец и рисовальщик.

29.

Eugène Isabey (1803–1886)–французский живописец, жанрист и маринист, сын известного миниатюриста Жана Баптиста Изабэ.

30.

Felix Ziem–французский живописец, ориенталист, писавший преимущественно виды Босфора и Венеции.

31.

Charles Émile Jacque (1813–1894)—французский живописец, пейзажист и анималист.

32.

Рулен—почтальон в Арле, с которым сдружился Ван-Гог.

Художник делал неоднократно портреты самого Рулена и членов его семьи.

33.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)—живописец и литограф; острый талант Лотрека направлялся преимущественно на изображение типов и представителей художественной богемы, варьете, кафешантанов. Ван-Гог встречался с молодым Тулуз-Лотреком в парижских мастерских.

34.

Guy de Maupassant (1850–1893)—известный французский писатель, превосходный новеллист, представитель реалистической школы.

35.

J. L. Gerome (1824–1904)—живописец и скульптор, один из главных представителей официального искусства Франции.

36.

Georges Jeannin (род. 1841)—французский живописец, участник Салона французских художников; специализировался почти исключительно на писании цветов и фруктов.

37.

George Seurat (1859–1891)—французский живописец, вместе с Синьяком основатель и главный представитель неоимпрессионизма (пуантеллизма). Ван-Гог знавал лично Сейра, обнаруживал большой интерес к его искусству. Воздействие методов неоимпрессионизма заметно в некоторых работах Ван-Гога, исполненных в Париже (1887–1888) и Арле (1888–1889).

38.

Ary Scheffer (1795–1858)—французский живописец, представитель реакционных течений романтизма, автор ряда религиозных композиций и жанровых сентиментальных картин.

39.

Paul Mantz (1821–1895)—известный писатель по вопросам искусства.

40.

Тартарен из Тараскона—персонаж, обрисованный Альфонсом Додэ в его известном романе того же названия.

41.

Пребывание Ван-Гога в С.-Реми охватывает период с 8 мая 1889 г. до 15 мая 1890 г.

42.

Louis Gustave Ricard (1823–1872)—известный французский портретист.

43.

Это—статья Aurier в журнале „Mercure de France“ в январе 1890 г., озаглавленная „Одинокие“ („Les Isolés“).

44.

Пребывание Ван-Гога в Овере относится к периоду с 28 мая 1890 г. до 29 июля 1890 г.

45.

Письма Ван-Гога к Эмилю Бернару печатались первоначально в „Mercure de France“. Вышли отдельным, богато иллюстрированным томом в издании A. Vollard, Paris, 1911. Русский перевод книги с вступительной статьей Я. Тугендхольда вышел в Москве, в изд. Маковского, в 1919 г. Настоящие отрывки цитируются по русскому переводу 1919 г. Об Эмиле Бернаре см. выше.

46.

Т. е. в манере японцев.

47.

Мировой судья.

48.

Газета шовинистического направления.

Библиография

Письма Ван-Гога:

Vincent Van Gogh. Briefe (сокращ. изд.). Cassirer. Berlin, 1906.

Brieven aan sijn Broeder. Amsterdam, 1914.

Briefen an seinen Bruder. Cassirer. Berlin, 1914 (2 vol.).

Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard. Ed. Vollard. Paris, 1911.

Vincent van Gogh. Briefe an seinen Bruder. Cassirer. Berlin, 1928.

Письма Ван-Гога к Эмилю Бернару, под ред. Тугендхольда.

Van Gogh. Briefe an Emile Bernard, Paul Gauguin, Paul Signac. Basel, 1929.

Литература на голландском языке

E. H. Du Quesne. Van Gogh. Persoonlijne Herrineringen aan Vincent van Gogh. Baarn, Van de Ven, 1910.

Bremmer. Vincent van Gogh. Inleidende Beschouwingen. Amsterdam, 1911.
Just Havelaar. Vincent van Gogh. Amsterdam.

Литература на немецком языке

J. Meier Graefe. Vincent van Gogh. München. Piper Verlag, 1912.
E. Du Quesne van Gogh. Persönnliche Erinnerungen an Vincent van Gogh. München. Piper Verlag, 1913.
Julius Meier Graefe. Vincent. 2 Bände. Piper Verlag. München, 1921.
Hartlaub. Vincent van Gogh. „Junge Kunst". Leipzig, 1922.
Carl Sternheim. Die Legende von Vincent und Paul.
Kurt Glaser. Vincent van Gogh. Seemann. Leipzig, 1921.
H. Tietze. Van Gogh. „Kunst in Holland". Wien.
Kurt Pfister. Van Gogh. Berlin, 1929.
Siegfried Streichen. Vincent van Gogh. Zürich, 1929.
Meier Graefe. Van Gogh der Zeichner. Otto Wacker. Berlin, 1928.

Литература на французском языке

Emile Bernard. Vincent Van Gogh. Collection des hommes d'aujourd'hui. Vanier. Paris, 1891.
Théodore Duret. Van Gogh. Bernheim Jeune. Paris, 1916.
Gustave Coquiot. Van Gogh. Paris. Ollendorf, 1922.
Florent Fels. Van Gogh, Stock. Paris, 1923.
Roch Grey. Van Gogh. Valori Plastici. Rome, 1924.
Louis Piérard. La vie tragique de Van Gogh. Crès. Paris, 1924.
Paul Colin. Van Gogh. Rieder. Paris, 1925.
De la Faille. L'époque française de Van Gogh. Bernheim Jeune. Paris.
De la Faille. L'oeuvre de Van Gogh. 4 vol. Van Oest. 1927.
De la Faille. Les faux Van Gogh. 1930.
Florent Fels. Van Gogh. Ed. Floury. Paris, 1930.
Victor Doiteux et Edgar le Roy. La folie de Van Gogh. 1928.
Waldemar George. Van Gogh. Librairie de France. Paris.

Из многочисленных альбомов воспроизведений отметим:

Album d'art Druet.
Faksimiles nach Aquarellen und Zeichnungen с предисловием Meier Graefe, Marées Gesellschaft. München, 1929.
Kleine Van Gogh Mappe. München, Piper Verlag с предисловием O. Hagen, 1929.
Van Gogh 40 photocallographies d'après les tableaux et dessins, Amsterdam. W. Versluys.

ПОЛЬ ГОГЕН

1.

Письма Гогена к его другу художнику George-Daniel de Monfreid, использованные первоначально в отдельных отрывках его биографами (Rotonchamps, Morice и др.), были выпущены почти одновременно во французском издании и немецком переводе. Французскому изданию предшествует вводная статья („Hommage“), написанная Виктором Сегаланом.

2.

Интересно отметить, что одной из первых картин, написанных Гогеном на Таити, была картина на религиозную тему. К этой задаче интерпретации библейских сюжетов в обстановке таитянской жизни Гоген неоднократно возвращается и впоследствии.

3.

Гоген дает здесь описание известной картины „Жена короля“ („Женщина под деревом манго“, находящаяся в Музее нового западного искусства), см. репродукцию.

4.

Этот заказ позволяет нам составить представление о палитре Гогена, см. также письмо от января 1900 г.

5.

Вопреки утверждению Гогена о неимении своей „системы“ письма, громадное большинство его работ обладает устойчивыми, ярко выраженными стилевыми особенностями. Правда, в отдельных случаях Гоген, нарушая привычные для него приемы письма, возвращается к технике импрессионистов, как например, в „Попугаях“ (Музей нового западного искусства), написанных им в 1902 г., за год до смерти.

6.

Интересно сравнить эти высказывания Гогена с дальнейшим развитием французской скульптуры. Гоген, говорящий о деформации, о восточной скульптуре, является здесь предтечей того увлечения негритянской пластикой, которое охватило „передовые“ круги художников в начале XX в. Его завет „пусть скульптура передает выпуклости, но чтобы она передавала дыры—ни в коем случае“, идущий в разрез с эстетикой Родена, всецело осуществлен позднее Майолем.

7.

Гоген говорит здесь о своем самом большом из написанных им когда-либо полотен „D'où venons nous, que sommes nous, où allons nous“. См. репродукцию, стр. 331.

8.

Несмотря на опровержения Гогена, ему свойственна была известная небрежность в обращении с красочными материалами, которая

в дальнейшем вызвала пожухание, потемнение полотен, выпадение отдельных красочных слоев и т. п.

9.

Gustave Moreau (1826—1897)—французский художник. В своем творчестве Моро уходит в область античной мифологии и библейской истории. Живопись Моро поражает богатством деталей, которыми он перегружает свои композиции; Моро стремится разрешить свои темы в плане наибольшей фантастики, экзотичности.

10.

Речь идет о брате В. Ван-Гога Тео Ван-Гоге. Гоген зимой 1886 г. был в течение некоторого времени преподавателем в свободной академии Витти в Париже.

11.

Гоген переезжает на Маркизские острова осенью 1901 г. Интересны мотивы его переезда—ссылка, с одной стороны, на утомленность впечатлениями от таитянского пейзажа, с другой стороны—расчет сделать на Мартинике работы, „прельщающие новизной и поражающие", способные возбудить интерес коллекционеров.

12.

Отношение Гогена к вопросу о сюжетности, о „литературности" в живописи—двойственное. Его утверждению об отсутствии „сюжета" в его живописи противоречат его собственная художественная практика, значительное количество работ, наполненных философским или религиозным содержанием, мистическими образами, символикой, например: „Откуда мы, кто мы, куда идем", или „Дух мертвых", „Великий Будда" и многие др.

13.

Мысли Гогена об искусстве, печатаемые под общей рубрикой „Эстетика Гогена", цитированы по монографии Ж. Ротоншана о Гогене; большинство из них извлечено из рукописи Гогена „Racontars d'un Rapin", написанной им в сентябре 1902 г. в Атуане; другие мысли взяты из небольшой рукописи, написанной им для дочери Алины Гоген—„Ghoses diverses" и из рукописи „Avant et après", изданной впервые на французском языке (Éd. Crès, Paris) лишь в 1923 г. Немецкий перевод книги: „Vorher und nachher" появился раньше, в 1920 г. (Kurt Wollf. Verlag, München).

14.

Альберт Вольф—влиятельный критик, „прославившийся" своими нападками на импрессионистов. Интересно отметить, что Э. Манэ, в целях примирения с Вольфом, сделал в 1876 г. его портрет, неудовлетворивший, однако, Вольфа.

15.

Paul-Albert Besnard (род. 1849)—известный французский живописец-декоративист; в живописи Бенара традиционный академизм пе-

ревооружается техническими приемами импрессионизма; особое внимание Бенар обращает на эффекты освещения. Бенару принадлежат роспись плафона в театре „Французская комедия“ и другие крупные декоративные работы.

15а.

„Волапюк“—искусственно созданный в 1879 г. католическим прелатом Шлейером интернациональный язык, имевший ту же цель, как и современный эсперанто; его искусственность, произвольность словообразований привели его после короткого расцвета (1889) к полному упадку.

16.

Гоген ошибается: первая выставка импрессионистов была организована в 1874 г.

17.

Hans Holbein младший (1749—1543)—знаменитый немецкий живописец эпохи ренессанса. См. I том.

Jean Clouet (1516—1540)—известный французский портретист эпохи ренессанса.

18.

См. примечание № 5.

19.

Antoine-Jean Gros (1771—1835)—французский живописец, ученик Давида; в живописи Гро уже имеются зачатки реализма.

20.

Весь рассказ перенесен в фантастическую историческую обстановку; устами „великого учителя“ Мани Гоген высказывает собственные мысли об искусстве. Рассказ приведен из книги „Avant et après“.

21.

Здесь кончается отрывок „Поучения Мани“.

22.

Гоген говорит здесь о своей картине „Манао тупапау“—„Дух мертвых бодрствует“. Отрывок приведен из рукописи „Choses diverses“.

Библиография

Charles Morice et Paul Gauguin. Noa-Noa. Ed. de la „Plume“. Paris, 1900, 1908. Ed. Crès. Переведена на английский, немецкий и др. языки, рус. пер. О-а и Ш-ъ в изд. Маковского. Москва, 1918.

Paul Gauguin. Avant et après. Ed. Crès. Paris, 1923. Немецкий перевод—„Vorher und nachher“, 1920.

Рукопись „Avant et après“ включает в себя наиболее значительные места из других рукописей Гогена, полностью неопубликованных, „Diverses choses“ (1896/97), Racontars d'un Rapin (1902).

Библиография

Charles Morice et Paul Gauguin. Noa-Noa. Ed. de la „Plume“. Paris, 1900, 1908, Ed. Crès. 1924. Переведен на английский, немецкий и др. языки. русский перевод О-а и Ш-ъ к изд. Маковского, Москва 1914 и 1918.

Paul Gauguin. Avant et apres. Ed. Crés. Paris, 1923. Немецкий перевод — „Vorher und nachher“, 1920. Avant et après включает в себя наиболее значительные листы из других рукописей Гогена, полностью неопубликованных „Diverses choses“ (1896/97). Racontars d'un Rapin (1902).

Paul Gauguin. Ge Sourice Сатирич.ский журнал, изданный Гогеном на Таити автографическим путем с приложением гравюр на дереве.

Paul Gauguin. Lettres à Georges Daniel de Monfreid, переведена на немецкий, английский языки.

Paul Gauguin. Lettres à Andre Fontainas. Paris, 1921.

Jean de Rotonchamp. Paul Gauguin. Weimar, Paris, 1906; Ed, Crès, 1925,

Maurice Denis. Theories. Paris, 1914.

Charles Morice. Paul Gauguin. Ed. Floury, 1919, 1920.

Charles Chasse. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Ed. Floury. Paris, 1921.

Erich Wiese. Paul Gauguin. „Junge Kunst“. Leipzig, 1923.

I. E. Blanche. Di Gauguin à la revue negre. Paris, 1924.

Robert Rey. Gauguin. „Maitres de l'art Moderne“. Ed. Rieder, Paris, 1923, англ. перевод у Lane в Лондоне.

Jean Dorsenne. La vie sentimentale de Gauguin. „Cahiers de la Quinzaine“. Paris, 1927.

Wilhelm Barth. Paul Gauguin. Basel, 1929. Benno Schwabe Verlag. Beril Becker. Paul Gauguin. The calm madman, 1931.

Gauguin-Mappe. München. Piper-Verlag, 1913.

Gauguin. Album d'art Druet. Paris.

Marcel Guèrin. L'oeuvre gravé de Gauguin. H. Floury. Ed. Paris, 1927.

МОРИС ДЕНИ

1.

Первый отрывок представляет собою выдержки из статьи „Définition du néotraditionnisme“, первой статьи сборника „Thèories“ Мориса

Дени. Автор сопровождает текст следующим примечанием: „Art et critique“ 23 и 30 августа 1890 г.: „Мне было тогда едва двадцать лет. Я был учеником Школы изящных искусств с июня 1888 г. Эта статья была подписана Пьером Луисом,—псевдоним, который я оставил по просьбе г. Пьера Луиса, будущего автора „Афродиты“.

2.

Известная формулировка Эмиля Золя.

3.

Jean-François Raffaëlli (1850—1892)—французский живописец и гравер; реалистическое искусство Рафаэлли посвящено изображениям предместий и улиц Парижа, а также характерных персонажей из среды рабочего класса и мелкой буржуазии.

4.

Angelico du Fiesole (1387—1455)—известный живописец флорентинской школы; одной из его главных работ являются фрески в монастыре св. Марка во Флоренции.

5.

Domenico Ghirlandaio (1449—1494)—известный живописец итальянского ренессанса; работал во Флоренции, автор ряда фресок; среди них следует отметить замечательный цикл из жизни Марии в церкви С.-Марина Новелла во Флоренции (1486—1490), самой грандиозной фресковой росписи итальянского кватроченто.

6.

Giorgione da Castelfranco (1476—1510)—выдающийся мастер ренессанса венецианской школы.

7.

Jean-Baptiste-Edouard Detaille (1848—1912)—французский исторический живописец и баталист, ученик Мейссонье; его натуралистическое искусство, почти исключительно посвященное изображению „подвигов“ французской армии, сделало его любимым художником французской буржуазии конца XIX в.

8.

Этой отрицательной позиции по отношению к мелочному натурализму Дени остается верен всю свою жизнь; его стилизаторское, искусство враждебно всякому мелкобуржуазному бытовизму.

9.

Здесь кончаются отрывки, взятые из статьи „Définition du néotraditionnisme“.

10.

Мы помещаем здесь отрывок из статьи „Le renoncement de Carrière. La superstition de talent“, напечатанной впервые в журн. L'Ermitage, 15/VI 1906.

11.

Remy de Gourmont (1858—1915)—французский писатель символист.

12.

Интерес этого отрывка заключается в той критике формалистических и живописно-технических поисков молодых художников—новаторов группы „диких“, с которой выступает здесь Дени, нападающий на них за отсутствие традиции, мастерства живописи, ставящий им в вину их анархическую виртуозность.

13.

Настоящий отрывок является 2-й частью статьи Дени „Aristide Maillol“, напечатанной первоначально в журн. „L'Occident, ноябрь, 1905.

Библиография

M. Denis. Théories, 1890—1910. Du symbolisme et du Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris, 1913. 4-e éd., Paris, 1920.

M. Denis. Nouvelles théories, 1914—1920. De l'art moderne et de l'art sacré. Paris 1921.

M. Denis. Aristide Maillol (серия „Cahiers d'aujourd'hui“). Paris, 1925.

François Fosca. Maurice Denis (серия „Les peintres français nouveaux“). Paris, 1924.

АНРИ МАТИСС

1.

„Заметки живописца“ были напечатаны впервые в журнале „La Grande Revue“, № 24, от 25/XII 1908 г. под названием „Notes d'un peintre“. Заметкам Матисса предпослана статья художника Жоржа Девальера. Девальер указывает, что поиски Матисса послужили расширению средств художественного выражения. По мнению Девальера, в своих новшествах Матисс опирается на инстинктивные находки средневековых художников, индусских живописцев и восточных декораторов. Анализируя метод деформации Матисса, Девальер указывает, что благодаря ему Матисс добивается устойчивой архитектурной композиции. В цвете Матисс использует колорит персидских ковров на основе достижений современной научной теории. Девальер заканчивает статью указанием, что Матисс „освободил наш глаз“, расширил наше понимание рисунка, и что никто не сможет здравым образом заниматься сегодня живописью, не изучив достижений его школы.

Статью Матисса сопровождают 6 репродукций с его картин, выбранных художником. Статья Матисса сразу получила большую популярность в художественных кругах; она была очень скоро переведена на русский язык („Золотое руно“, 1909, № 6, перевод не вполне удовлетворителен, много ошибок), на немецкий язык и др.

2.

Paul Signac (род. 1863)—французский художник-пуантеллист, его перу принадлежит книга „От Делакруа к неоимпрессионизму“. См. стр. 161.

3.

Georges Desvallières, род. в Париже в 1861 г.; ученик сперва Тони Робер Флери, в дальнейшем Эли Делоне и Гюстава Моро. В 1883 г.

Девальер дебютирует во французском Салоне; ранние портретные работы Девальера выдают воздействие Э. Манэ; в дальнейшем Девальер подпадает под сильное влияние Гюстава Моро, пишет картины религиозного и мифологического содержания. Этот период (1886—1901) отмечен тщательностью отделки деталей. Сближение с „синтетистами" (Дени, Вюйар, Руссель и др.) и воздействие живописи Матисса и „диких" приводят Девальера к более свободной, экспрессивной манере. Девальер входит в историю как художник католической реакции, как один из представителей „религиозного искусства", идею которого он неоднократно развивал в программных выступлениях и статьях.

4.

Maurice Denis, см. предыдущую главу.

5.

Jacques-Emile Blanche—французский живописец-портретист, автор ряда книг и статей по искусству; отметим монографию о Манэ (изд. Rieder) и статьи Бланша, собранные в сборники: „De David à Degas", Paris, 1927, и „De Gauguin à la revue nègre", Paris, 1928.

6.

Charles Guérin (род. 1875)—французский современный живописец.

7.

Emile Bernard, см. вводную статью к главе о Сезанне.

8.

Pierre Puget (1622—1694)—известный французский скульптор эпохи барокко.

9.

Т. е. в Люксембургском музее, посвященном показу последних десятилетий французского искусства; во времена написания статьи Люксембургский музей, за исключением зала картин импрессионистов (принятых как завещание художника Койеботт), являл собой зрелище торжества искусства академистов и эклектиков.

10.

Jean-Baptiste Chardin (1699—1779)—французский живописец, замечательный натюрмортист.

11.

Пеладан—французский литератор, представитель мистических тенденций конца XX в.

12.

История этого названия такова. Известный французский критик Luis Vauxcelles, попав на осеннем Салоне в 1905 г. в зал, где были собраны полотна Матисса, Брака, Дерена, Мангена, Пюи, среди которых имелась скульптура Альбера Марка, выдержанная в стиле ренессанса, воскликнул: „Донателло среди диких". Возглас Вокселя был подхвачен, и наименование „Les fauves"—„дикие"—быстро привилось.

13.

Hippolyte Flandrin (1809—1861)—французский живописец, академист.

14.

Emmanuel Fremiet (1824—1911)—французский скульптор академической школы.

15.

Данные отрывки приведены по книге Künstlerbekenntnisse. Herausgegeben von Paul Westheim; первоначально это интервью появилось в журн. „Les nouvelles" в 1909 г.

16.

Этот отрывок особенно интересен, так как Матисс рассказывает здесь о своем первоначальном замысле декорации лестницы в б. Щукинском особняке.

17.

Слова Матисса, относящиеся к панно „Танец" (Музей нового западного искусства).

18.

Настоящие мысли Матисса цитируются по книге Florent Fels „Henri Matisse". Ed. „Chroniques du jour". Paris, 1929 г.

19.

William Turner (1775—1851)—английский живописец, в передаче эффектов освещения является предшественником импрессионизма.

20.

„Резня в Хиосе"—картина Делакруа, находящаяся в Лувре.

21.

„Роджер и Анжелика"—картина Энгра.

22.

Bouguereau (1825—1905)—известный французский живописец академической школы.

23.

Francisco Goya (1746—1828)—знаменитый испанский художник.

24.

Цитировано по книге Florent Fels „Henri Matisse".

25.

Отрывок этот приведен в монографии Marcel Sembat о Матиссе (в серии „Les peintres français nouveaux").

26.

Цитировано по журн. „Formes", № 1, 1930.

27.

Слова Матисса приведены в книге М. Самба о Матиссе.

28.

Напечатано в журн. „Formes“, № 1, 1930.

29.

Из статьи „René Huygues в журн. „Formes“, № 1. 1930.

Библиография

Marcel Sembat. Matisse. Из серии „Les peintres français nouveaux“. Paris, 1920.

E. Faure, J. Romains, Ch. Vildrac, L. Werth. Henri Matisse, Paris, 1920.

R. Schacht. Henri Matisse. Dresden, 1923.

A. Basler. Henri Matisse. Серия „Junge Kunst.“ Leipzig, 1924.

W. George. Dessins de Matisse. Paris, 1925.

F. Fels. Henri Matisse. Paris, 1929.

Roger Fry. Henri Matisse. London, 1930.

A. Bertram. Matisse (The World's Masters). London, 1930.

Gotthard Jedlicka. Henri Matisse. Chroniques du jour. Paris, 1930.

Albert C. Barnes anel Violette de Mazia. The Art of Henri Mattisse. New York. London, 1933.

МОРИС ВЛАМИНК

1.

Florent Fels был связан дружбою с Вламинком, посещал его в его уединенной вилле в Овере. Беседа с Вламинком, приводимая Фельсом в его книге „Propos d'artistes“, конечно, не результат записи одной беседы, а скорее концентрированная передача мыслей и опубликованных статей самого Вламинка.

2.

André Derain (род. 1880)—один из виднейших представителей современного французского искусства, участник движения „диких“. Дерена связывала с Вламинком в начале их деятельности большая дружба, их искусство имело много общих черт, и они вдвоем образовали так называемую „Ecole de Chatou“. В дальнейшем их пути разошлись: искусство Вламинка наделено субъективизмом, эмоциональностью, характерными чертами мелкобуржуазной индивидуалистичности, анархизма; искусство Дерена, с его рассудочностью, тягой к традиции, выражает идеологию консервативных слоев промышленной буржуазии.

3.

Местность на юге Франции, у Средиземного моря.

4.

Местность вблизи Парижа, где жил в юности Дерен; напротив, в Рюэле, жил Вламинк.

5.

Игра слов „servir“ и „être asservi“.

6.

„Педигри“—происхождение лошади.

7.

Rouseau le Douânier (1844—1910)—французский художник-самоучка; оригинальность, выразительность и особая „строгость стиля“ сделали Руссо любимцем „передовых“ художественных кругов Парижа.

8.

Квартал Парижа на левом берегу, заселенный мелкой буржуазией.

9.

Эмерсон (1803—1882)—американский философ, автор книги „Представители человечества“.

10.

Вламинк остроумно и беспощадно борется с классово враждебным ему искусством крупноиндустриальной буржуазии (кубизмом, пуризмом и т. д.), высмеивая его абстрактность, теоретичность, игру в конструктивность. Ему он противопоставляет искусство, основанное на выражении эмоции, личного переживания.

11.

Интервью Фельса происходило в 1924 г.

12.

Понятия, бывшие в ходу в теоретических рассуждениях представителей левых художественных группировок до войны.

13.

Вламинк всячески нападает на программность, теоретичность кубизма и других левых течений, преувеличивая, однако, общеобязательность кубистических и др. теорий.

14.

День вступления Франции в войну.

15.

Премьер-министр Франции Раймон Пуанкаре—двоюродный брат знаменитого математика и философа Анри Пуанкаре. Имя последнего постоянно фигурировало в рассуждениях теоретиков кубизма.

16.

Вламинк и не подозревает, что одно из течений „левого“ итальянского искусства, являющееся ответвлением и усложнением кубизма, называлось „метафизическая живопись“ (Pittura metafisica).

17.

День взятия Бастилии—день „национального праздника“ Франции, когда мелкая буржуазия танцует всю ночь напролет на всех площадях города.

18.

Отрывки из мыслей Вламинка, опубликованные в небольшой брошюре „Vlamincq“ в серии „Contemporains“, изд. Stock, Paris, 1923.

К сожалению, к моменту издания III тома данной книги не было под руками и пришлось ограничиться приведением одной небольшой цитаты, ранее переведенной.

19.

Характерное место, подчеркивающее всю силу воздействия Ван-Гога на юного Вламинка.

Библиография

„Vlaminck“ в серии „Les contemporains“. Ed. Stock. Paris, 1923.

Vlaminck. Tournant dangereux. Ed. Stock. Paris, 1929.

Daniel Henry. Maurice de Vlaminck. Серия „Junge Kunst“, 1920.

Francis Carco. M. de Vlaminck, серия „Les peintres français nouveaux“. Paris, 1920.

L. Werth. Vlaminck. Paris, 1926.

Duhamel. Maurice de Vlaminck. Paris. „Les écrivains réunis“.

André Mantaigne. Maurice de Vlaminck. Серия „Peintres et sculpteurs“. Ed. Crès. Paris, 1929.

Florent Fels. Vlaminck. Seheur éditeur. Paris, 1928.

ПАБЛО ПИКАССО

1

Текст печатаемого „Письма“ Пикассо появился в № 20 „Огонька“ от 16 мая 1926 г. вместе с небольшой вводной заметкой, написанной художником Г. Якуловым, находившимся в то время в Париже.

Нужно иметь в виду, что „Письмо“ это не исходит непосредственно от Пикассо. Оно было сведено из различных его высказываний Ф. Фельсом и Ромовым в одно целое. Действительно, вся вторая часть „Письма“, начиная со слов: „Мы знаем теперь, что искусство...“, имеется в книге Ф. Фельса „Propos d'artistes“, вышедшей в Париже еще в 1925 г. Это дало нам возможность сверить русский перевод в этой его части, восстановить некоторые пропущенные места и исправить ошибки перевода, в целом совершенно удовлетворительного. Заметим, что Фельс в свою очередь мог использовать материал, ранее где-либо напечатанный.

В книге „Künstlerbriefe über Kunst“ (Uhde Bernays), напечатанной в 1926 г., имеется в немецком переводе тот же текст „Письма“ Пикассо с известным изменением; так например, выпущен абзац,

заключающий в себе выпад против Брака и т. п. Является неясным, откуда сделан перевод немецкого издания. В ссылке об источниках сказано, что „Письмо" Пикассо цитировано из № 11 журнала „Deutsche Kunst und Dekoration" Jahrg. XXIX, т. е. из августовского номера 1925 г. Не имея под рукою этого номера, невозможно проверить, является ли немецкий текст переводом с русского, или оба они черпают из какого-либо третьего источника.

Всего замечательнее, что в 1930 г. в журнале „Formes" (№ 2) появился текст этого же „Письма" Пикассо, вновь переведенного на французский язык с русского перевода, напечатанного в журнале. Таким образом, „Письмо" Пикассо вновь вернулось во Францию.

Это же „Письмо" было переведено на английский язык (журн. „The Studio", 1930, juni).

2.

„Сюрреализм"—художественное течение, возникшее во Франции в послевоенную эпоху, развившееся из дадаизма, проявившееся главным образом в литературе, а также в изобразительном искусстве. Сюрреалисты (Breton. Surréalisme) своими предшественниками считают Пикассо и Де Кирико раннего периода. Отворачиваясь от действительности, сюрреалисты стремятся отобразить мир подсознательных движений души; известную роль в формировании сюрреализма имеет фрейдизм.

„Сюрреализм", как и „дадаизм" и „экспрессионизм", является в сфере искусства выражением тех настроений неприятия действительности, бегства от нее, протеста против нее, которые характерны для идеологии определенных прослоек мелкой буржуазии, катастрофически утрачивающих в эпоху империализма свои исторические позиции. Французский сюрреализм сочетался с радикальной политической окраской; так например, сюрреалисты протестовали против империалистической войны, ведущейся Францией в Марокко; часть сюрреалистов была близка к французской компартии; в настоящее время таковой является группа поэта Арагона.

Однако основная масса французских сюрреалистов стала на почву чисто формалистической революционности, ясно этим выявляя свою буржуазную природу.

3.

Jean Cocteau (род. 1892)—талантливый французский поэт, друг Пикассо; его перу принадлежит ряд сборников стихотворений: „Le prince frivole" (1919), „Danse de Sophocle" (1914), „Le cap de bonne espéranse", „Vocabulaire" (1922), „Plein chant" (1923), ряд романов: „Le Potomack", „Thomas l'imosteur", „Le grand ecart", театральных пьес: „Les mariés de la tour Eiffel". Дружба Кокто с Пикассо укрепилась совместной работой над постановкой балета „Парад" на дягилевских спектаклях в 1915 г.

Кокто выступал и как рисовальщик; он делал иллюстрации к некоторым из своих литературных произведений; в издательстве „Stock" он выпустил сборник своих рисунков, среди которых много портретных, шаржированных изображений. Для рисунка Кокто ха-

рактерна четкая штриховая манера, имеющая сходство с рисунками Пикассо его „неоклассической“ серии (начиная с 1916 г. и позднее).

4.

Henri Harpignies (1919)—французский художник, пейзажист, развился под влиянием художников барбизонской школы.

5.

Французский поэт.

6.

Henri Rouseau—французский художник-самоучка, см. примечание 7 к Вламинку).

7.

Дело идет о портрете жены Руссо, находящемся и поныне в собственности Пикассо.

8.

На этих словах обрывается текст, приводимый Флораном Фельсом в его книге „Propos d'artistes“, далее следует разночтение; мы оставляем текст, напечатанный в журн. „Огонек“; у Фельса высказывания Пикассо заканчиваются нижеследующим абзацем, посвященным литературе и негритянскому искусству: „Я уже вам сообщил, что не могу ничего сказать о негритянском искусстве. Вы ответили за меня в одной из предыдущих анкет: „Негритянское искусство—я не знаю о нем“. Дело в том, что я слишком сжился с ним. Африканская скульптура, находящаяся у меня во всех углах,—это скорее свидетели, чем образцы. Любил я также народные лубки, головы, выставленные у парикмахеров и витрины модисток. У меня и сейчас достаточно охоты любить курьезные или пленительные предметы.

Вы знаете писателей, явившихся в литературе родоначальниками нового образа мыслей, нового духа. Наиболее боязливые не осмеливаются писать больше „Венера, дочь соленой волны“ или „Коралловые губы“. Это придает произведениям совершенно невыносимый оттенок давно прошедшего, одряхлевшего. Вдохновители кубизма и вдохновляемые им в свою очередь—Макс Жакоб, Аполлинер и Сальмон—стремились к той четкости формы, рожденной ясной мыслью, которая знаменует новое отношение к языку“.

9.

Как раз в двадцатых годах появилась миниатюрная „Антология Энгра“, составленная из надерганных без какой-либо системы мыслей и высказываний художника.

10.

„Смерть Сарданапала“ Делакруа—одна из наиболее выдающихся картин французского романтизма, появившаяся в Салоне в 1827 г. После

мировой войны картина была приобретена за крупную сумму французским правительством для Лувра.

Библиография

И. Аксенов. Пикассо и окрестности. Изд. Центрифуга. Москва, 1917.
Joan Saes. Picasso. Barcelona, 1919.
Maurice Raynal. Picasso. Bruxelles, 1919 (нем. перевод, München, 1923).
Florent Fels. Picasso. Berlin, 1921.
M. Raynal. Picasso. Ed. de l'Effort Moderne. Paris, 1920.
M. Raynal. Picasso. Ed. de l'Effort Moderne. Paris, 1921.
Jean Cocteau. Picasso (в серии „Les contemporains"). Paris, 1923.
W. George. Picasso. Ed. „Valori Plastici". Roma, 1924.
P. Reverdy. Picasso („Les peintres français nouveaux"). Paris, 1924.
W. George. Picasso. Dessins. Ed. des Quatres Chemins. Paris, 1926.
Oscar Schürer. Pablo Picasso (серия „Junge Kunst"). Leipzig, 1927.
André Level. Picasso. Ed. Crès. Paris, 1928.
Christian Zervos. Picasso (1920—1926). Ed. „Cahiers d'art". Paris, 1926.
W. Uhde. Picasso et la tradition françaies, Paris, 1928.
Antony Bertran. Pablo Picasso. London, 1930.
Eugenio D'Ors. Pablo Picasso. Paris, 1930; англ. перевод. London, 1930.
Christian Zervos. Picasso („Arte Moderna Italiana"). Milano, 1932.
Christian Zervos. Pablo Picasso, Vol. I (1895—1906). Paris, 1932.
Н. Яворская. Пикассо. Изогиз. Москва, 1933.
См. также спец. номер журн. „Cahiers d'art", 1932, № 3—5.

ФЕРНАН ЛЕЖЕ

1.

Настоящая статья была написана Леже для журн. „Der Querschnitt" (№ 192) по просьбе Флехтейма—немецкого коллекционера торговца, пропагандиста левого искусства, неоднократно устраивавшего выставки Пикассо, Леже и пр.

2.

Наименование „модернисты" Леже употребляет не в смысле обозначения приверженцев стиля „модерн", а в более общем смысле, подразумевая под этим понятием новое искусство, искусство, порвавшее с академизмом, натурализмом и пр.

3.

Здесь слышится критическое отношение Леже к нашим супрематистам—Малевичу, Родченко и др.

4.

Христиан Зервос, Териад, Вальдемар Жорж, Морис Рэналь—современные французские художественные критики, пропагандировавшие в своих статьях искусство так называемого „авангарда". В частности Зервос—редактор, издатель журн. „Cahiers d'art", Вальдемар Жорж—редактор журн. „Formes", автор многочисленных книг и статей по новому французскому искусству, Морис Рэналь—поэт, друг Пикассо и Леже и автор „Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours" и ряда монографий о Пикассо и др. художниках.

Териад писал в журн. „Cahiers d'art".

5.

Среди имен коллекционеров следует особо выделить Ребера—немецкого коллекционера, обладающего лучшим собранием картин Сезанна и Пикассо послевоенного периода. Коллекция Ребера находится в Лугано (Швейцария).

Библиография

M. Raynal. Fernand Léger. Paris, 1920.

E. Tériade. Fernand Léger. Ed. „Cahiers d'art". Paris, 1928.

См. также специальный номер журнала „Cahiers d'art", 1933, № 5—6. посвященный Фернанду Леже.

ОЗАНФАН и ЖАННЕРЕ

1.

Книга „La peinture moderne", написанная совместно Озанфаном и Ле Корбюзье (Жаннере), появилась в 1925 г. и была последним плодом долголетнего сотрудничества обоих авторов. Большинство ее положений нашло в свое время формулировку на страницах „L'Esprit Nouveauv"; сама книга выпущена в коллекции „L'Esprit Nouveau", как и ранее вышедшие книги Ле Корбюзье: „К архитектуре", „Декоративное искусство сегодняшнего дня" и „Урбанизм". В дальнейшем между Озанфаном и Жаннере началось расхождение, окончившееся полнейшим разрывом. Издание „L'Esprit Nouveau" было прекращено; дальнейшие книги выпускаются обоими авторами самостоятельно.

Библиография

Ozenfant et Jeanneret. La peinture moderne. Ed. Crès. Paris, 1925.

Ozenfant. L'art. Paris, 1928. Ed. Crès.

Le Corbusier. Vers une architecture. Ed. Crès. Paris.

Le Corbusier. L'art décoratif d'aujourd'hui. Ed. Crès, Paris.

Le Corbusier. Almanach d'architecture moderne. Paris, 1925.

Le Corbusier. L'urbanisme. Ed. Crès. Paris, 1926.

Le Corbusier. Une maison—un palais. Ed. Crès. Paris.

Le Corbusier. Précisions. Ed. Crès. Paris.

Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Gesamtwerk. 1910—1929. Herausgegeben von O. Stonorov und W. Boesiger. Zürich, 1930.

ДЖИНО СЕВЕРИНИ

1.

Настоящий текст представляет собой выдержки из книги Северини „Du cubisme au classicisme“, вышедшей в изд. Povolotzky в Париже в 1921 г. с предисловием Dr. R. Allendy; перевод сделан с неизмененного 6-го издания книги. Книге Северини посвящен труд Б. В. Шапошникова „Эстетика циркуля и числа“, изд. Гахн, 1925.

2.

Gelmholtz (1821—1924)—знаменитый германский физик, автор замечательных трудов в области оптики, акустики и электричества.

3.

Северини говорит о „Tratatto della pittura“ Леонардо, об „Entrétiens sur peinture“ Фелибьена.

4.

Violet le Dus (1814—1879)—французский архитектор и писатель по вопросам искусства. Под его руководством были произведены многочисленные реставрации старых памятников архитектуры в эпоху Второй империи.

5.

Золотое сечение (золотое деление)—деление отрезка в крайнем и среднем отношении на две части таким образом, что большая часть отрезка относится к меньшей части так, как весь отрезок к большей его части. Золотое сечение—излюбленный принцип членения в архитектуре у древних греков и у итальянцев Возрождения.

6.

Северини приводит имена физиков, работавших в области оптики.

Библиография

Pierre Courthion. Gino Severini (серия „Arte Moderna Italiana“). Milano, 1930.

ГАНС ФОН МАРЕ

1.

Письмо Маре написано его близкому другу скульптору Гильдебранду. Об отношении Гильдебранда к Маре см. ниже вводную статью к Гильдебранду.

Письмо, как и все последующие, приведено во II томе известного труда Мейер-Грефе о Маре. Маре совершает в 1869 г. вместе с Конрадом Фидлером поездку по Испании, Франции и Голландии.

2.

Мелани Таубер—художница, ученица Маре.

3.

Piccola pittrice (итал.)—маленькая художница.

4.

Отрывок из этого письма интересен особенно рассказом Маре о работе над фресками в здании Зоологической станции в Неаполе (1873).

5.

Arnold Böcklin (1827—1901)—известный живописец, родился в Швейцарии, позднее работает в Италии и Германии; с 1874 по 1885 г. живет во Флоренции.

6.

Conrad Fiedler—писатель по искусству и меценат, в течение долгих лет поддерживавший Ганса фон Маре.

Библиография

J. Meier Graefe. Hans von Marées. 3 B-de. München, 1909.

J. Meier Graefe. Hans von Marées. München, 1912, 1920.

J. Meier Graefe. Der Zeichner Hans von Marées. München, 1925.

K. Fiedler. Hans von Marées. München, 1889.

Hans von Marées. 30 Zeichnungen in Faksimile. Druck der Marées—Gesellschaft. München.

J. Baum. Ein unbekannter Skizzenbuch von Hans von Marées. München, 1921.

P. Schubring. Hans von Marées. Elberfeld, 1904.

P. Hartwig. Hans von Marées. Fresken in Neapol. Berlin, 1909, 1921.

K. Pfister. Hans von Marées, der deutsche Maler in Rom. München, 1921

ЖОРЖ ГРОСС

1.

Настоящая статья помещена Гроссом, вместо просимой издательством биографии, в первой монографии, вышедшей о Гроссе в серии „Junge Kunst“, B. 21, Leipzig, 1921, с текстом Willi Wolfradt. Печатается с русского перевода Шварцман, помещенного в сборнике Гросса „Искусство в опасности“.

2.

Domenico Theotokopuli—Эль-Греко (1548—1625)—замечательный живописец эпохи барокко, сформировавшийся в Венеции и ставший затем одним из виднейших представителей испанской живописи; Греко долгие годы находился в полузабвении, покуда не был снова „открыт“ художниками и писателями по искусству начала XX в. Греко пользовался особой популярностью в Германии, где его мистика, экстатичность, визионерство отвечали устремлениям реакционных экспрессионистов.

3.

Matthias Grünewald—немецкий живописец первой половины XVI в.; искусство Грюневальда приобрело необычайную популярность и силу воздействия в годы расцвета немецкого экспрессионизма, привлекая своим надрывом, напряженностью, экспрессией.

4.

Гросс ошибается; непризнаваемый до конца своей жизни официальной Францией Сезанн никакого ордена не имел.

5.

Hans Mackart (1840—1884)—популярный в XIX в. австрийский живописец с ярко выраженным декоративным дарованием. Искусство Маккарта, добивавшегося впечатления наибольшей пышности, богатства, пользуется чисто внешними, поверхностными эффектами.

Библиография

Willi Wolfradt. George Grosz. „Junge Kunst“. Leipzig, 1921.
Italo Tavolato. Grosz. Ed. ‚Valori Plastici“. Rome, 1924.
Marcel Ray. George Grosz. Ed. Crès. Paris, 1927.
L. Bazalgette. George Grosz. „Les écrivains réunis“. Paris.
Съедин. Георг Гросс. Изогиз. Москва — Ленинград, 1931.
Георг Гросс и Вилланд Герцфельде. Искусство в опасности. Перевод Шварцман, 1926.

ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР

1.

В марте 1897 г. Ходлер по приглашению Общества друзей изящных искусств Фрейбурга прочел доклад об искусстве. Отчет местной газеты „Liberté“ и позднейшая рукопись Ходлера о параллелизме послужили материалом настоящей статьи.

Перевод сделан не с французского оригинала, а с немецкого перевода Эвальда Бендера, перепечатанного в книге „Künstlerbekenntnisse“. Herausgegeben von Paul Westheim.

Библиография

A. Weese. F. Hodler. Bern, 1910.

R. Klein. Hodler und die Schweizer. Berlin, 1909.

H. Burger. Cézanne und Hodler. München, 1913.

A. Maeder. F. Hodler. Zürich, 1916.

C. A. Loosli. Ferdinand Hodler. 4 vols. Zürich, 1918—1921.

A. Frey. F. Hodler. Leipzig, 1922.

Ewald Bender. Die Kunst Ferdinand Hodlers. Rascher Verlag. Zürich.

ДЖЕМС УИСТЛЕР

1.

Из книги Уистлера „Изящное искусство создавать себе врагов". Перевод А. А. Сидорова.

Библиография

Whistler. Ten O'clock. London, 1888.

Whistler. The gentle Art of making ennemies. London, 1892.

Théodore Duret. Histoire de J. M. N. Whistler et de son oeuvre Floury. Paris, 1904, 1914.

Mortimer Menpes. Whistler as y know him. London, 1904.

H. W. Singer. J. M. N. Whistler (серия „Die Kunst"). Berlin, 1904.

ОГЮСТ РОДЕН

1.

Эта статья Родена цитируется нами по тексту, приведенному в сборнике „Aug. Rodin", изданном Librairie Larousse, Paris.

2.

Eugène Carrière (1849—1906)—французский живописец, близкий друг Родена. Упоминание о его смерти позволяет датировать статью Родена временем после 1906 г.

3.

Настоящие отрывки взяты из книги: Роден. Искусство. Изд. 2-е, „Огни", С.-Петербург. 1914 г., перевод Л. М. Оригиналом для перевода послужило издание Bernard Grasset (Aug. Rodin, L'art, entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, 1911).

4.

Известный памятник, работы скульптора Rude, находящийся в Париже.

5.

Théodore Géricault (1791—1824)—французский живописец, см. II том.

6.

Jean-Antoine Houdon (1741—1828)—известный французский скульптор, портретист.

7.

Pierre Puget (1622—1694)—французский скульптор, в работах которого выявлены типичные для барокко напряженность и динамика.

8.

Pierre-Paul Prud'hon (1758—1823)—французский живописец, см. II том.

Библиография

Aug. Rodin. L'art. Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, 1911. Ed Bernard Grasset.

Aug. Rodin. Les cathédrales de France. Paris, 1914.

J. Clodel. Rodin. Paris, 1908.

O. Grautoff. Rodin. Leipzig, 1908.

R. Dirks. Auguste Rodin. London, 1909.

R. M. Rilke. Auguste Rodin. Leipzig, 1913.

G. Coquiot. Le vrai Rodin. Paris, 1913.

G. Coquiot. Rodin à l'Hôtel de Biron. Paris, 1917.

L. Bénédite. Rodin. Paris, 1923, Ed. Levy.

L. Bénédite. Rodin. Paris, 1926, Ed. Rieder.

C. Aveline. Rodin. Paris, 1927.

Les dessins d'Auguste Rodin. Paris, 1897.

Musée Rodin. Catalogue. Par George Grappe. Paris, 1931.

О. Роден. Искусство. Изд. „Огни", Петербург, 1914.

А. А. Сидоров. Роден. Москва, 1918.

КОНСТАНТИН МЕНЬЕ

1.

Georg Treu—хранитель Дрезденской галлереи, для своей небольшой монографии о Менье запросил от художника полный список его произведений. В ответ К. Менье прислал приведенное выше письмо. Оно фигурирует в качестве приложения к монографии Трея.

2.

Менье говорит здесь о книге E. L. de Taeye. Les artistes belges contemporains, 1894 г.

3.

Менье вспоминает здесь выставки его работ в Париже (в 1896 г. у Бинга), в Дрездене (в 1897 г.) и в Берлине (в 1898 г. у Келлера и Рейнер), имевшие все крупнейший успех.

4.

Отрывок из письма, приведенного в книге Георга Трея о Менье.

5.

Henry Van de Velde (род. 1861 г.)—известный бельгийский архитектор, один из создателей стиля „модерн“; до войны 1914 г. долгое время жил и работал в Германии, состоял профессором в Веймаре.

6.

Граф Кесслер—известный немецкий меценат и коллекционер.

7.

Знаменитый пергамский фриз, явившийся плодом раскопок Карла Гумана, произведенных в 1878—1896 гг., был установлен в 1901 г. в Берлине, в специальном Пергамон-музее. После войны Пергамон-музей снесен и скульптура размещена в новом специальном помещении. Пергамский фриз создан во II в. до нашей эры.

8.

Менье работал над своим „Памятником труда“ в продолжение многих лет.

9.

Менье рассказывает о посещении им Фридриха Круппа, владельца знаменитых металлургических заводов, сына Альфреда Круппа, создателя „крупповской пушки“.

10.

Цитировано по немецкому переводу, помещенному в вводной статье к „Meunier Mappe“ „Kunstwartverlag“.

Библиография

C. Lemonnier. L'oeuvre de Constantin Meunier. Brussel, 1896.

C. Lemonnier. Constantin Meunier. Paris, 1904.

Georg Treu. Constantin Meunier. Dresden, 1898.

Constantin Meunier. Ed. de „La Plume“, 1903, 1905.

Karl Scheffler. Constantin Meunier (серия „Die Kunst“), 1905, 1908.

Walther Gensel. Constantin Meunier (серия „Künstler-Monographien“). 1905.

A. Heilmeyer. Constantin Meunier. München, 1909.

M. C. Poinsot. Constantin Meunier. Paris, 1910.

E. Schur. Meunier, eine Problem der Kunst. Berlin, 1913.

А. Левинсон. К. Менье (из серии „Художественная библиотека“). Петербург, 1913.

Marguerite Devigne. Constantin Meunier, 1919.
Einar Rosenberg. Constantin Meunier. Stockholm, 1922.
A. Fontaine. Constantin Meunier („Art et Esthétique"). Paris, 1923.
R. Thiry et G. Hendrickx. Le monument au travail de C. Meunier. Brussel, 1912.
A. J. Wanters. Le monument au travail. Brussel, 1914.
A. Vermeylen. L'oeuvre de C. Meunier. Anvers, 1904.
Meunier-Mappe. Herausgegeben vom Kunstwart. München, 1906.
И. С. Рабинович. Менье (на еврейском языке). 1934.

АДОЛЬФ ФОН ГИЛЬДЕБРАНД

1.

Глава VII книги Гильдебранда печатается по переводу П. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского с изд. „Мусагет", Москва, 1914 г. Перевод просмотрен М. И. Фабрикантом; дальнейшие примечания имеют целью уточнить отдельные места перевода.

2.

Следует иметь в виду ту творческую или „продуктивную" роль процесса представления, которую Гильдебранд отводит последнему и на выяснение которой делает главное ударение во всей своей книге, значительно усиливая при этом значение организующих элементов в представлении у художника, сравнительно с обычным пониманием этого термина в психологии и логике, как посредствующего между случайными ощущениями и отвлеченным понятием.

3.

Элементарные—в смысле основоположных; „модернизировались в зависимости...", у Гильдебранда собственно „смотря по фигурному изображению".

4.

У Гильдебранда повсюду архитектонический, а не архитектурный.

5.

У Гильдебранда Gegenständliche, как видно из предыдущего анализа примитивной скульптуры, имеет смысл скорее „предметного" или определенного образа, чем объективного. Иначе говоря, он имеет в виду ту общую форму каменной глыбы, которая сама по себе рождает представление об известном образе.

6.

„Картинное представление" (Bildvorstellung), т. е. то представление, которое свойственно живописцу, проектирующему изображение на плоскость картины, а в более широком значении—на плоскость вообще.

7.

У Гильдебранда—рельеф. В русской терминологии стерлось различие между низким „basrelief“ и высоким рельефом, и первое стало обозначать рельеф вообще.

8.

Здесь, как и выше, Гильдебранд говорит о степени глубины предметной формы.

9.

У Гильдебранда свои представления (Vorstellungsschicht)—в смысле предносящегося художнику образа.

10.

У Гильдебранда „...мешающие работе высекания“.

11.

У Гильдебранда „Stille Zusammengehörigkeit“ (подчеркнуто курсивом), напоминающее известные определения Винкельмана в отношении античной скульптуры классического периода.

12.

У Гильдебранда: „невозможность (курсивом) создать при лепке при помощи иллюзии общее пространственное представление“. Смысл, однако, в переводе, с добавлением „замыкающего“, передан правильно.

13.

У Гильдебранда: „в этом заключается принуждение к очень ясному положительному представлению формы предмета“,—повидимому, предварительному. Дальнейшее изложение Гильдебранда подтверждает такое именно истолкование этого очень важного, для общего понимания всего творческого процесса, положения.

14.

„Только“ у Гильдебранда курсивом.

15.

Вернее, „как образного представления“ (Bildvorstellung).

16.

„При обучении...“,—точнее было бы так: „вместе с обучением процессу изображения его (новичка) внутреннее представление, по необходимости, становится художественным (курсив у Гильдебранда), оно должно (курсив у Гильдебранда) проделать художественную метаморфозу“.

17.

Должно быть: „благодаря этому, однако, исчезло ощущение“ и т. д.

Библиография

Alexander Heilmeyer. Adolf Hildebrand. Bielefeld und Leipzig, 1902.
Alexander Heilmeyer. Adolf Hildebrand. München, 1922.

АНТУАН БУРДЕЛЛЬ

1.

Это высказывание Бурделля почерпнуто из статьи Marcel Pays „L'art et les artistes", № 35 (1923).

2.

Отношения Бурделля к Родену носили сложный характер; это—не столько отношения ученика к учителю, сколько даровитого помощника, выполнителя и участника больших замыслов знаменитого уже мастера к этому последнему. Внутренний рост Бурделля, формирование в его искусстве монументально-декоративных тенденций, чуждых Родену, приводят к расхождению между Бурделлем и Роденом. Дальнейшее развитие Бурделля и утверждение его искусства происходят уже в борьбе с теми принципами скульптурного импрессионизма, выразителем которого было искусство Родена. Отсюда двойственность Бурделля в его оценках Родена, подчеркивание, с одной стороны, своей самостоятельности, неприемлемости для него творческого метода Родена, с другой—близкое понимание искусства Родена и высокая общая оценка его как мастера.

3.

Этот отрывок письма Бурделля искусствоведу Ch. Léger от 26/II 1927 г. опубликован Шарлем Леже уже после смерти Бурделля в октябрьском номере „L'art vivant" за 1929 г. в статье Леже, посвященной только что умершему Бурделлю.

4.

Роден получил заказ на своего Бальзака от Société des gens des Lettres в 1891 г.; статуя должна была быть окончена в 1894 г. Но Роден запаздывает и выставляет своего „Бальзака" лишь в 1898 г. в Салоне национального общества искусств; статуя Бальзака приводит в смущение своей необычной трактовкой образа Бальзака и публику и заказчиков; комитет „Общества литераторов" отказывается принять работу и поручает выполнение памятника скульптору Фальгьеру.

5.

Роден получил заказ от муниципалитета гор. Кале на сооружение памятника в 1884 г.; группа „Граждан Кале" была окончена Роденом в 1895 г.; одна из фигур была выставлена в гипсе в Салоне национального общества искусств. В 1895 г. памятник, выполненный в бронзе, водворяется в гор. Кале в парке Ришелье.

6.

Бурделль говорит здесь о памятнике президенту Сармиенто, воздвигнутом в 1900 г. в Аргентине.

7.

Настоящие высказывания цитируются по статье Marie Dormoy, опубликованной в журн. „L'Amour de l'art", № 1, 1930.

8.

Весь приводимый отрывок представляет собой обобщенную запись преподавания Бурделля его молодым ученикам в свободной школе („Académie de le Grande Chaumière“ в Париже), куда он приходил раз в неделю. Следует иметь в виду, что, помимо общих сентенций об искусстве, речь идет постоянно о методе работы в материале глины.

9.

Louis Pasteur (1822–1895)—знаменитый французский биолог.

10.

Роден работал над памятником Виктора Гюго долгое время. Существует несколько последовательных вариантов композиций, ряд этюдов, портретных голов В. Гюго и т. д. Помимо обнаженной фигуры поэта, Роден ввел в композицию памятника ряд дополнительных фигур—„внутренний голос“, „группу нереид“... Вся композиция лишена внутренней крепости, единства.

11.

Знаменитая „Porte d'Enfer“, над которой Роден работал в продолжение всей своей жизни и так и не выполнил ее. „Врата ада“ отличаются необычайной сложностью и богатством сюжетной тематики; отдельные мотивы „Ворот“ постоянно отделялись от основной композиции, выкристаллизовываясь в самостоятельные произведения, как, например, знаменитый „Мыслитель“, „Жадность и сладострастие“, „Три тени“, „Уголино“ и пр.

12.

Знаменитая статуя Родена „Бронзовый век“ (1876) была первоначально выставлена в „Cercle artistique“ в Брюсселе в 1877 г. и затем в том же 1877 г. в Салоне; впечатление от фигуры, по сравнению с окружающими зализанными и условными академическими работами, было так поразительно, статуя отличалась такой жизненной полнотой, что возникло нелепое обвинение Родена в муляже с натуры, которое было опровергнуто Роденом представлением фотографического материала и образцов действительного муляжа с натуры.

13.

François Rude (1874–1855)—французский скульптор, автор знаменитой „Марсельезы“—горельефа на арке Этуаль в Париже.

14.

Buffon—знаменитый французский натуралист и писатель, автор „Естественной истории“ (1779–1789).

Библиография

François Fosca. Bourdelle (в серии „Les sculpteurs français nouveaux“). Paris, 1925.

André Fontainas. Bourdelle. Ed. Rieder. Paris, 1930.
Emile-François Julia. Antoine Bourdelle, maître-d'oeuvre. Paris, 1930.
Charles Léger. Antoine Bourdelle. В серии „Les artistes nouveaux". Paris, 1930.
Sandor Kémeri. Visage de Bourdelle. Librairie Armand Colin. Paris, 1931.
L'oeuvre D'Antoine Bourdelle. Ed. „Librairie de France". 6 fasciscules, 150 reproductions, Paris, 1925—1930.
Б. Терновец. Бурделль. Изогиз, 1934.

АРИСТИД МАЙОЛЬ

1.

Цитировано по книге Pierre Camo. Aristide Maillol. Paris, 1926.

2.

Приведено Пьером Камо в разделе „Pensée sur l'art".

3.

Известный немецкий искусствовед Альфред Кун, посетивший на некоторое время Баньюль-сюр-Мер для изучения творчества Майоля, написал интересную, построенную на живых впечатлениях монографию о Майоле, из которой приведены последующие отрывки.

4.

Известная площадь в Париже, украшенная египетским обелиском.

5.

Майоль говорит здесь о работе над „Помоной" (1910), находящейся в гос. Музее нового западного искусства в Москве.

6.

Майоль говорит здесь о книге Alfred Cuhn „Die neuere Plastik", Delphin-Verlag, München, 1922, где имеется глава о творчестве Майоля.

7.

Майоль говорит здесь о своей статуе сидящей женщины („Мысль").

8.

Граф Кесслер—известный немецкий собиратель и меценат, поклонник Майоля; с ним вместе совершил Майоль в 1910 г. путешествие в Грецию. Майоль сделал по заказу Кесслера ряд гравюр на дереве, служащих иллюстрациями к Виргилию.

Библиография

M. Denis. Maillol (из серии „Collection des cahiers d'aujourd'hui"), Paris, 1925. Перепечатка, с добавлением последней главы, ранней статьи из журн. „Occident", 1905.

Pierre Camo. Aristide Maillol (из серии „Les sculpteurs français nouveaux"), Paris, 1926.

Alfred Cuhn. Maillol. Seemann Verlag. Leipzig, 1925.

Б. Терновец, Майоль. Изогиз, 1934.

АДОЛЬФО ВИЛЬДТ

1.

К рассуждениям Вильдта о методе работы греков и Микель-Анджело следует подходить не как к исторически верному описанию этого метода,—для этого у Вильдта не было необходимых знаний в области археологии и истории искусств,—а как к свободной „реконструкции" художником исторической действительности по образу и подобию свойственной ему творческой практики.

2.

Donatello (1386 — 1466) — флорентинский скульптор, представитель реалистических тенденций ренессанса.

3.

Jacopo della Quercia (1374—1438)—итальянский скульптор эпохи раннего ренессанса.

4.

Antonio Canova (1757—1822)—итальянский скульптор, характерный представитель манерного, безжизненного классицизма.

5.

Следует со всей решительностью снова подчеркнуть, что технологическая рецептура Вильдта теснейшим образом связана с его общими художественными установками и имеет целью достижение кажущихся ему необходимыми эффектов; в этом ее относительность.

Отнюдь не следует придавать рекомендуемым им приемам какого-либо расширительного, тем более абсолютного значения. В частности, следует отметить, что Вильдт считает „основным законом искусства равновесие объемов и пустот", он придает необычайное значение эффектам „пустот" в скульптуре. Забота об их выявлении руководит им уже в первоначальной стадии процесса обработки мрамора.

В этом отношении эстетика Вильдта противоположна господствовавшим в начале XX столетия вкусам, характерным представителем которых является Майоль, требовавший от скульптуры полноты формы, не переносивший в ней каких-либо „дыр".

6.

Следует снова подчеркнуть, что эти „общие“ правила действительны лишь для скульптора, исходящего из эстетических предпосылок, придающих „пустотам“ столь же важное значение, как и объемным формам.

7.

„Моисей“ Микель-Анджело, находящийся в церкви S.-Pietro in Vincoli в Риме.

8.

„Лаокоон“—известная скульптурная группа, одно из главных произведений эллинистической пластики, I в. до нашей эры, находящаяся в Ватиканском музее в Риме.

9.

Опять-таки и это правило отделки и полировки статуй должно пониматься ограничительно.

Библиография

Adolfo Wildt. L'Arte del marmo. Redazione litteraria di Ugo Bernasconi. Milano, 1922.

Giorgio Nicodemi. Adolfo Willt. Milano, 1929 (Arte moderna italiana).

Adolfo Wildt. 114 tavole in doppia tinta. Milano, 1926. Casa Editrice d'arte Bestetti e Tuminelli.

Omaggio A. Wildt. Ed. di Gustavo Botta e Giovanni Scheiwiller. Milano, 1932.

ОГЛАВЛЕНИЕ И УКАЗАТЕЛЬ ИСТОЧНИКОВ

ГРАВЮРЫ НА ДЕРЕВЕ

МАСТЕРА ИСКУССТВА ОБ ИСКУССТВЕ

Избранные страницы из писем, дневников, речей и трактатов в четырех томах под общей редакцией *Д. Аркина и Б. Терновца*

В настоящем издании, впервые на русском языке, собраны наиболее значительные из высказываний крупнейших мастеров живописи и скульптуры всех времен об искусстве — о его задачах, целях и содержании, о методах творчества, о художественной технике, об организации художественной жизни и общественной роли художника, о борьбе школ, течений, стилевых систем.

Том I

РЕНЕССАНС — БАРОККО — КЛАССИЦИЗМ (XV — XVII вв.)

(Альберти, Дюрер, Рафаэль, Леонардо, Микель-Анджело, Тициан, Рубенс, Пуссен и др.)

Готовится к печати

Том II

МАСТЕРА XVIII—XIX СТОЛЕТИЙ

(Шарден, Хогарт, Рейнольдс, Генсборо, Фальконэ, Грез, Давид, Прюдон, Энгр, Констэбль, Жерикэ, Делакруа, Коро, Милле, Менцель, Курбэ)

Под редакцией и с вводной статьей *Д. Е. Аркина*

Том III

МАСТЕРА КОНЦА XIX И XX вв.

(от Эд. Манэ до художников современного Запада)

Под редакцией *Б. Н. Терновца*

Том IV

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ

Готовится к печати

Каждый том снабжен вводной статьей редактора, характеризующей данную эпоху в развитии искусства; высказывания каждого мастера сопровождаются историко-биографической заметкой о нем и подробными примечаниями

В составлении издания и переводах принимают участие: А. И. Бассехес, Б. П. Денике, Б. Николаев, Ш. М. Розенталь, А. А. Сидоров, В. А. Сидорова, А. Н. Тихомиров, И. Е. Хвойник Н. В. Яворская и др.

Все четыре тома иллюстрированы многочисленными воспроизведениями работ мастеров, а также гравюрами на дереве — портретами мастеров, специально выполненными для настоящего издания группой ксилографов под руководством и художественной редакцией В. А. Фаворского.

Редактор *В. Гриб.* Техредактор *Вс. Макаров.* Переплет работы художника *Н. М. Лобанова*.

Сдано в производство 22/IV 1933 г. Подписано к печати 15/III 1934 г. ИЗОГИЗ № 5875. Объем 51½ п. л. Тираж 5 000. Бумага 62×88 см. 1/16 доля листа. 39 000 зн. в 1 печ. л. Уполномоченный Главлита № Б-35445. Зак. 6713.

Фабрика книги «Красный пролетарий» издательства ЦК ВКП(б) Партиздата. Москва, Краснопролетарская, 16.

